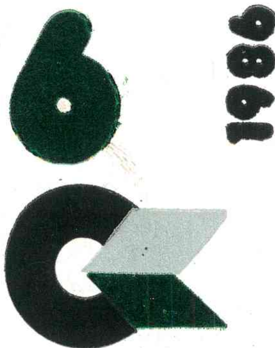
СТРЕМЕЖ

ТЕМАТСКИ БЛОК

АЛЕН ГИНЗБЕРГ

ЗЛАТЕН ВЕНЕЦ
НА СТРУШКИТЕ ВЕЧЕРИ НА ПОЕЗИЈАТА
1986

АЛЕН ГИНЗБЕРГ	ЃОРЃИЈА НАЈДОСКИ
САВО ЦВЕТАНОВСКИ	ЗАГОРКА ПРИСАЃАНЕЦ
ЛАСЛО ГЕФИН	ДУШКО НАНЕВСКИ
МИЛЕ НЕДЕЛКОСКИ	САНДЕ СТОЈЧЕВСКИ
ПЕТКО ДАБЕСКИ	МИОДРАГ ДРУГОВАЦ



СТРЕМЕЖ

СПИСАНИЕ ЗА
ЛИТЕРАТУРА
УМЕТНОСТ И КУЛТУРА

ПРИЛЕП ЈУНИ 1986 ГОД. XXX

Ален ГИНЗБЕРГ

ЗЛАТЕН ВЕНЕЦ НА
СТРУШКИТЕ ВЕЧЕРИ
НА ПОЕЗИЈАТА 1986

ТОА ЛИ СЕ СЛУЧУВА СЕГА?

Тоа ли се случува сега? Тука ли е крајот на земјава?
Денови ли се тоа на Апокалипсата?
Претседателот наредува „Армијоизвршијанаредбата"!
254 милијарди Воен Буџет!
Во 5 наутро Метрото тргнува од Тајмс Сквер
Преполно со убијци и трупови
Седнати и облечени со слушалки во ушите
начулени над механичко диско, бесконечна
Вселена на човештвото
Да, тоа се случува сега
Додека пијам кисела вода на забава во Белкер
Неутронски бомби
Нервен Бактериски Гас, плодна летачка рекомбинирана
микробна плазма
Стратосферични рендгентски ласерски противракетни.
зраци
ЕМ ЕКС пресретнувачи на Першин проектили
За нив се сонува од пред дваесет години
Над мојата глава на крстопатот црн облак го покриваше
половината небо
Не се сеќавам кај сум бил јас
Тенкови и бомбардери се креваат кон далечниот
хоризонт.

7 февруари, 1982

ТИЕ ДВЕ

Едното дрво рече
   не го сакам белиов автомобил под мене
                                   мириса на бензин

Другото дрво до него рече
   О ти секогаш се жалиш
     ти си невротично
   впрочем гледаш ти си свиткано

6 јули, 1981, 20,00

ДАЛЕКУ

Велат црнци работат со пот
во жешки рудници стотици метри
длабоки во планините на Јужна Африка
за да ископаат злато и дијаманти што светат
на земјата во рацете на Белите
банкари, политичари, полицајци, армии

Боулдер, ноември, 1982

СЀ Е ТОЛКУ КРАТКОТРАЈНО

Морам да ги оставам
книгите, чековите, писмата
картотеките, апартманот
јастаците, телото и кожата
дури и забоболката

14 септември, 1984

ПРОРОШТВО

Веќе не сум млад
и ми се чини нема многу
задоволства што ме радуваат
Каква среќа да сум слободен
да пишувам за автомобили, војни, вистини на ери
отфрли ги старите некорисни
врски и панталони што не ти се точни

9 јануари, 1985

НЕШТАТА ШТО НЕ ГИ ЗНАМ

Мугра, булдог вие на тремот преку улицата зад дрвото
со натпис
Се продава
Гррр Чврр Џврр Грр Чврр Џврр Чврр Џврр Чврр некоја
птичка цвркоти
на јаворова гранка, Чврррп!
Се будам, која ли е тоа птичка, кое ли е тоа куче што
офка
Јавор ли е тоа или даб, на улицата Маплтон? Какви ли
се тоа цвеќиња
троскот и папрат, тие во дворот зад куќи?
Кој автомобилројурува фју? Понтијак шикна по
улицата
Шевролет, Форд, Пинто, Грамериан, ЏМ на четири
тркала?
Која ли ѕвезда видов сношти кога облаците се кренаа и
соѕвездието
Орион
засвети златестото во синилото? Или беше ли тоа
калибар на азурот?
Додека моето око
ја следеше неговата стрела како минува низ Северната
ѕвезда во
празниот простор, дали тоа трепереше некоја цела
галаксија?
Каде е Сагитариус, во која насока е црната дупка во
центарот на
Спиралната Небула?
Каде е Сахел во кој милиони деца гладуваат? Каде е
Либија во која
Вилсон од ЦИА подучуваше терористи?
Колкупати оваа земја ќе ги истовари своите маринци на
извалканото

знаме на Никарагва?
Кој го уби Рог Далтон? Колкав е националниот долг на САД?
И колкав интерес плаќаме секоја година до крајот на осумдесеттите?
Сега птицата е мирна и кучето не лае, какво поинакво пресметување?
Како ги спојувате жичките на електричната фасонка?
Ги знаев јас имињата на минералите. Се сеќавам дека од Пектолит
се добиваат азбестни плочки.
Како некој ја совладува паниката со возење на автомобил? Дали
коските на птиците се шупливи?
Нели некогаш го знаев изгледот на гавранот и на црвеногушката
Цирус и Кумулус, кои би можеле да произведат гром, молња, дожд?
Што прави струјата в батерија? Како мојот ветрен напојник преку
триење станува струја?
Кога водата навлегува во хидрауличен шмрк што го прави да шприца
ако вентилот е затворен во компресорската комора? Дали е
тоа тоа? Нешто како тоа?
Кои се дванаесетте алки во синџирот на Ургентната условна коегзистенција
Слепец, грнчар, араукарија, свет на брод, куќа со седум
прозорци, што следува потоа за човекот со стрела во окото?
А што за банките? А што за заедничката стока и преферентното?
А што за стоката на отплата?
Како закачуваш врата, местиш прозорец? Држиш рачна моторна пила?
Како местиш скршена нога? Олеснуваш срцев напад, породуваш дете?
Која влада некогаш работела? Кој ги напиша англиските херои?
Ова не е Тривија (како да се свири тоа) ова е мојот живот, не се

сеќавам како се викаше правникот мојот студентски
колега,
другар со мене во Колеџот пред 40 години —
Како би преживеал, кога не би умеел да пишувам
поезија?
Би знаел ли да одгледувам грашок, да врзувам стракови
патлиџани?

27 јули, 1985
корекција 27 октомври, 1985

Препев: Саво Цветановски

Саво ЦВЕТАНОВСКИ

ЗА ПОЕТИКАТА НА АЛЕН ГИНЗБЕРГ

Прашањето за постиката на Ален Гинзберг наметнува три основни теоретски прашања и тоа (1) дали поетиката на Гинзберг може да се оддели од митот, легендата или култот за него (2) дали е можно да се проучува и дефинира неговата поетика со помош на утврдените традиционални книжевно-теоретски и критички погледи и принципи и (3) во што се состои неговата поетска естетика виз-а-виз неговите дилетантски поетски импулси, општествено-политички критики, пророштва и визионерства.

Створениот мит, што Гинзберг го создаваше и го создава за себе како личност, и Гинзберг како институција издигната на многу супстенционална основа од мас медиумите, весниците и списанијата можат значително да помогнат во осветлувањето на неговиот поетски пад и подем, но исто така да ја замаглат неговата поетска битност, како што се затемнува ликот на светецот од чадот на многубројните свеќи што верниците му ги палат. Исткаени се многубројни анегдоти за идеосинкразијата на Гинзберг од лудничави хелуцинации до општествени деликти, од легенди, за неговата младешка желба да стане водач на работничкото движење до старските апетити на Месијах и Буда. И точно, сакал или не сакал, Гинзберг лично да ги прифати таквите лепенки поради честопати нивната гротесктност, тој покажал и метаморфози од лирска љубов кон жената преку нарцисоидни поведенија до состојбата на машка Саппфо.

Митот за Гинзберг како личност и за неговата улога во „Спротивставена култура" е предмет на своевидно социолошко проучување. Тоа проучување секако придонесува за расветлувањето на доблестите на неговата поезија, но тоа исто така може во голема мерка да ја „замагли" и да стане „пречка" на патот за сознанието на суштината на поетиката на овој автор.

Исто така традиционалните теоретско-книжевни мерила и стандарди едноставно не се променливи во начинот на вреднувањето на естетиката на Ален Гинзберг од проста причина што неговата поезија, претежно создавана во времето на иконостасот на класицизмот под диктумот на „семошниот" Томас Стернс. Елиот, претставува „бунт, револт од причина" против таквиот иконостас, а не како што некои критичари, во прв ред Левис Хајди, („Њујорк Тајмс Бук Ривју") укажуваат на спротивното дека Гинзберг е „бунтовник без причина", а уште повеќе, работејќи под превезот на некласичарската традиција на Вилјам Блејк, Волт Витман, Вилјам Карлос Вилјамс и Џек Кероуек, над сè со темпераментот на Битниците, Гинзберг создаваше и создава поезија врз индивидуална „романтичарска" основа со нагласок на искреноста и чесноста во презентацијата на темите, предметите и идеите во поезијата.

Значи, Ален Гинзберг како истакнат говорник против Естаблишменот и чија поезија, во своите најглавни црти секогаш била против строго-воспоставениот ред на нештата и против обрачите не само во американскиот општествен систем туку во секој систем воопшто, сега е поет-премиер на Естаблишментот, чии собрани дела угледната куќа „Харпер и Роу" ги издаде во 1984 година со книжевни почести, награди како што се Гугенхајмовата книжевна награда и Националната награда за книга, член на Американската академија на уметностите и книжевностите, bona fide славеник, што се појавува на радио-телевизиските претстави и говори и што е најпознат северно-американски поет во светот.

Таа претстава за Гинзберг секако е дело на неговата поетска уметност и естетика. Во основа, неговата поезија е метафизичка филозофија со вкусот на мистика, џудаизам, зен, будизам, хиндуизам, марксизам, надреализам, егзистенционализам — тие сите завиткани во рувото на еден вид Бит филозофија, која се состои во дезангажираноста и ослободувањето од стегите на традиционалните книжевни правила, со длабока почит кон откривањето на апсолутното сегашно сега и своето себе својата душа, својот ИД со посретство на „непосредна спонтаност" како единствено оружје против статистичкиот традиционализам. Тоа санкционирање најде и погодна почва во промените на времето и начинот на живеење кога тој твори.

Во случајот на поезијата на Гинзберг таквата филозофија и поглед на светот се базирани врз многу во основа едноставен метод што тој го формулира во песната „За делата на Бароуз“:

Постапката мора да е најчисто месо
без симболичен додаток
вистински визии и вистински затвори
видени некогаш и сега
. . . .

Голиот ручек е природен за нас,
ние јадеме сендвичи на стварноста.
Алегориите се премногу зелена салата
не го сокривај лудилото.

(Сен Хозе, 1954)

Правилата, методот се едноставни: Флуидно течение на спонтаните чувства неизвалкано од вештачки наметнати форми од кој и да било вид. Искреноста во презентацијата е сè. Овој метод наследен од Саппфо, Катул, Вает, Сари, Џон Дан, преку мистицизмот на Вилјам Блејк, добро се усогласил со отвореноста и искреноста на бујниот американски мистицизам на Волт Витман и со чувствата на лична дисциплина што на Гинзберг му ја даде Вилјамс Карлос Вилјамс, да пишува според начелото на Вилјамс: ,,Никакви идеи освен тие содржани во нештата“. А најпогодна форма на изразот не е онаа ,,слика'' на имагистите туку ,,целината на здивот“ содржана во секој одделен стих, што се мери со должината на ,,долг животински рев“. Со таквиот стих ќе бидат напишани неговите капитални ремек-дела поемите ,,Рев'' и ,,Кадиш“, како и сета негова најтрогателна лирика. Срцето не го поднесува егото на разумот. Душата, идот, не трпат надворешен декорум. Значи, се наметнува принципот на пишување ,,без страв“, кој исчезнува кога нештата се кажани, кога излегле од понорот на површината. Ваквиот приод, според Битниците, значи кажување на вистината од страна на поетот Тука се појавуваат две теоретски прашања: (1) ,,за или против хигиената на поетскиот јазик и (2) судирот што поетот го има со самиот себе, имено, немоќта негова да ја извлече невиделината од длабочината на својата душа — нештото што е толку приватно и да ја претстави со зборови давајќи ѝ општочовечко значење. Овие прашања, се чини се нај-

Ласло ГЕФИН

ЕЛИПСИ
Идеограмите на Гинзберг

. . . Централниот метод и главната форма на модернизмот јас ги наречувам џакстапозиција, или да го употребам терминот на неговиот ,,изумител'', Езра Паунд, метод на идеограмот. Џакстапозицијата, се разбира, подразбира поставување, редење, едно до друго на две или повеќе нешта. Овој метод може да се нарече исто така и паратактичен од глаголо ,,паратаксис", што значи ,,поставување покрај''. Паратаксата е директно спротивна на хипотаксата, од ,,хипотаксис", подредување, која означува меѓусебно зависна конструкција, или делови поврзани со сврзници. На најпросто реторичко ниво овој метод претставува асиндетична композиција (од грчкиот збор ,,asyndetos" — неповрзан) каде сврзниците се испуштени. Кинескиот метод на идеограмот според Ернест Фенелоза, (врз кој Паунд ја гради својата теорија на поезијата) во својата џакстапозиција се потпира врз прецизна опсервација на природните процеси. Според него, во основата на методот лежи метафората: ,,материјалните" слики во џакстапозицијата ги означуваат ,,нематеријалните'' врски. Со свесна џакстапозиција на сликите на нештата без сврзници, кинескиот пишан јазик не само што доаѓа до повеќе слики на нештата (тоа и онака се подразбира), туку до она што е поважно, концепти и универзални поими. На пример, џакстапозицијата на пиктограмите ,,човек" и ,,оган'' создава ново значење, ,,црвената боја''. За Езра Паунд, поставувањето едно до друго на вербални слики без сврзници (копули) неизбежно создава врски помеѓу тие елементи. Ваквите џакстапозиции тој ги нарекува слики (имиџис). Имиџот е основната форма на идеограмската композиција; тој не е едноставна визуелна импресија туку единство на детали транспортирани на концептуално рамниште . . .

Методот на идеограмот потврдува дека вистинската презентација на реалноста (која ги презентира и движењата во природата) е возможна во поезијата (и во уметноста воопшто) со неповрзаната џакстапозиција на лингвистички (сликовни, просторни, тонални) елементи, кои интелектот на читателот (гледачот, слушателот) ги организира во цврсто поврзана целина, како што, тој или таа, тоа го чинат со елементите во реалноста. Не само што сврзниците се остатоци од една надмината транзитивна пракса, туку тие се и излишни, бидејќи ги нема во природата. Да го употребиме Витегенштајновиот пример: во описната реченица „Книгата е на масата", можеме да покажеме на објективните референци само во светот на „книгите" и „масите", а не на референца за копулата „е на". Методот на идеограмот застанува на пат на таквото вештачко „мешање" во природата и наметнување врз неа. Можеби од овде произлегува Паундовата (и онаа на идеограмските поети) недоверба кон метафората; оттаму нивното движење „КОН идеограмот", како најточниот начин на презентација на реалноста . . .

Некои читатели и критичари можеби ќе ми забележат за примената на терминот „идеограмски" кога зборувам за Паундовиот метод на творење. Но, и кога би го замениле овој термин со „паратактичен", „џакстапозиција", или кога би зборувале за вортицистичка комбинација на „елементите на образецот", или кога би ги употребиле фразите „квалитативна прогресија, „нонтранзитивни низи", „конструкција на фуга", „монтажа", „колаж", или попрецизно, „Паундовска џакстапозиција". ние би зборувале за иста работа: за литературна или поетска forma mentis. На сличен начин и поетите на идеограмската традиција му давале свои имиња на методот, кои одговараат на нивните сопствени поетики. За Олсон, на пример, тоа е „создавање на полето", за Зуковски тоа е „фуга", за Данкан „колаж", додека Снајдер го опишува својот метод како „откачување", Гинзберг се повикува на својот „елиптичен" начин на градење. Но и покрај нијансите во значењата, зад нивните различни методи се крие истиот принцип на организација . . .

Гинзберг почна да пишува како ученик во средното училиште во Петерсон, Њу Џерси, и продолжи како студент на Колумбија. На колеџот, се сеќава на Џон

Јанг и Чарли Паркер. Како што забележа Керуак, саксафонистот, особено кога импровизира, „вдишува и издишува фраза на саксафонот, сè додека не го истроши сиот свој здив, а кога ќе го истроши, неговата реченица, неговиот исказ е искажан".[5] Слично, Гинзберговите долги стихови во „Рикање" се организирани според долгиот здив, кој стана единица за стихот — „една физичка и ментална ин-спирација на мислата содржана во капацитетот на „растегливост" на здивот".[6]

Но, организацијата на долгиот стих и здив, особено она, „како" да се одржи, Гинзберг ги наоѓа од друг извор. Кратко пред да ја напише „Рикање", Гинзберг ја чита Р. Х. Блајовата збирка на хаику поезија и набрзо почнува да создава на тој начин. Создава нешто повеќе од дваесетина хаику за кратко време, од кои само неколку беа успешни. Мноштвото не се стриктно хаику, туку спонтани џакстапозиции, документи на Гинзберговиот тек на мислата во моментот на создавање. Долгиот стих во овие песни се потпираше врз навидум несогласливи, спротивставени слики:

> Природната инспирација на моментот што го движи; несоединливи нешта поставени едно до друго; стенографски забелешки на визуелни слики, џакстапозиција на хидрогенски џубокс и апстрактна хаику, кои ја одржуваат мистеријата и ја враќаат поезијата повторно на линија . . .[7]

„Хидрогенски џубокс" е вредна слика да се запамети од „Рикање", една од неколкуте елиптични џакстапозиции кои Гинзберг ги збил во стиховите од првиот дел, како „попладне застоено пиво", „лута дрога" и „хетеросексуаллен долар". Како што Витменовиот долг стих станува пример за неговиот долг здив, хаику го возбудува бидејќи во таа поезија тој гледа пример на неговите природно елиптични начини или обрасци во говорот. По неговите експерименти со хаику и индивидуалниот начин на нејзината примена во „Рикање", тој открива дека „Целиот мој говор е хаику", односно било која конверзација, како на пример, „Ми треба лажица за да јадам супа" е „сврзувачка Елипса", што ги пополнува празнините помеѓу суштинските факти со сврзници, кои тој нормално би ги испуштил од неговиот забрзан говор кој содржи едно со друго поврзани и натрупани перцепции. Студијата за „примарните форми на елипсата", заклучува Гинзберг

е корисна ако сакаме да ја унапредиме самата пракса на употреба на западната метафора" во „гола хаику", како на пример неговиот „хидрогенски џубокс", Гинзберговата концепција за „унапредување" на метафората на хаику може да се види од описот на неговото разбирање за хаику:

> Хаику = објективни слики забележани надвор од човечката свест на што резултат е неминовното чувствување на врските во свеста. Никогаш не пишувај за самите врски, освен за сликите кои се сè за што може да се пишува во врска со некој предмет.[8]

Гинзберговата фраза е ехо на Фенелозината: „Врските се поважни од нештата кои тие ги поврзуваат, која го навестува правецот на неговото трагање: од метафората кон идеограмот, или да го употребиме неговиот термин „кон елипсата".

Трагајќи на патот кон теоријата на елипсата, Гинзберг добива потврда за своето искуство со хаику од друг извор: сликите на Пол Сезан. Како и Виљамс пред него. Гинзберг забележува дека во делата на Сезан визуелната структура не се заснова на перспектива — „тоа е само редење на една боја до друга". Така тој доаѓа до идејата дека „со необјаснивата и необјаснета неперспективна линија, односно џакстапозицијата на еден збор до друг, би се создала *празнина* која мислата би ја надополнила преку целосното чувствување на доживувањето".[9] Додека многу од елипсите во првиот дел од „Рикање" се ironични во својата несогласливост (Плотин, По, Св. Јован Крстител се споменуваат на ист здив со Канзас, Ајдахо, со „индијански ангели од визијата", Балтимор се гледа како светка во „натприродна екстаза"), елиптичните редења од третиот дел се потаинствени, а празнините помеѓу сликите се поголеми. Реторичките сврзници како „Јас сум со тебе во Рокленд", со еден вид на паралелизам, но тие не ги поврзуваат стиховите логично. Сликите остануваат такви какви што се, неповрзани едни со други, а важни се бидејќи поетот и Соломон се *поврзани*. Гинзберговите имагинативни џакстапозиции се кондензирани како оние на Крили, но сепак, од различен вид. Тоа не се голем број натиснати податоци од стварноста, туку, како што вели и самиот Гинзберг: „вербални конструкции кои изразуваат вистинска радост и чувство на крајна слобода . . . со помош на спонтани, ирационални

џакстапозиции на сублиматно поврзаните факти".[10] Џакстапозиите во претходните стихови, и на неколку други места во „Рикање", се чини, се помалку повлијаени од Сезан отколку од методот на надреалистите (не толку од сликарите колку од поетите).

За време на „Рикање" Гинзберг беше веќе длабоко навлезен во надреалистичката поезија и поетика, и гледаше на застапувањето за спонтаноста на Кераук како на гледиште потврдено со основните начела на ова значајно литературно движење во Европа. Спонтаноста одговараше на автоматското пишување на надреалистите, а Гинзберговите џакстапозиции како „хидрогенски џубокс" „нитроглицерински врисоци" и „кататонично пијано" потсетуваат на Елијаровите „nuit hermaphrodite" и Бретоновиот „coqs de roche" и „revolver à cheveux blancs". Во „На гробот на аполинер" Гинзберг му оддава почест на прататкото на надреализмот укажувајќи на неговото влијание:

> Ги изедов сините моркови што ми ги прати од гробот и
> Ван Гоговото уво и пејотот манијак на Арто
> ќе шетам по улиците на Њујорк во црната
> наметка на француската поезија.

Автоматизмот значеше запоставување на логичното и рационалното организирање на искуството, бидејќи искуството за кое надреалистите беа повеќе заинтересирани беше внатрешниот, а не надворешниот свет. Ова претпочитување на соништата, фантазиите и халуцинациите му беше блиско на Гинзберг, бидејќи тој беше заинтересиран да изнајде начин на пресоздавање на непречениот тек на свеста; тој експериментираше со различни начини на проширување на границите на свеста со дрога, медитација или мантра пеењето. Со ослободување на силите на несвесното тој се обидуваше да достигне состојба на повисока свест, или космичка свест, едно издигнување до мистична илуминација. Поезијата, оттаму, треба да се бави со пренесување на таквото духовно / физичко озарување, преку она што Кераук го нарече „неискажаните визии на една индивидуа". Лечноста е центарот од кој вистинското знаење треба да зрачи, и не е тешко да се забележи дека Гинзберг, презел од Витмен многу повеќе отколку само долгиот стих. Витмен веруваше во врховна важност на личноста, а поезијата за него не беше ништо друго, освен „излегување на видело на мојата

емоционална и друга природа; обид, на секој начин да се забележи Личноста, човечкото суштество (јас, во втората половина на деветнаесеттиот век, во Америка) слободно и целосно".[11] Според тоа, Гинзберг гледа во поетот пророк и визионер; и, на било кој начин и со било какви средства, да ја поремети свеста, возвишена вистина останува дека тоа е негова свест, и дека негова должност е да ги бележи нејзините промени.

Ваквото гледиште за функцијата на поезјата и поетот очигледно оди против природата на Паундовиот модернизам и идеограмскиот метод. По темите за личноста и спонтаноста, подоцнежните идеограмски поети покажуваат големо разидување со Паундовите идеи, или попрецизно, со неговите ставови вис-а-вис Витмен и надреализмот. Паундовиот амбивалентен став кон Витмен и неговото студенило кон надреалистите, и покрај почетното одушевување, се добро познати. Исто така, факт е дека овој шампион на авангардата, почна во 30-тите и 40-тите да гледа со сомневање на творештвото на најголемите експерименти, како Џејмс Џојс и Гертруда Стеин. Поради своите економски, полотички и историски преокупации за време на овој период, Паунд едносатвно не беше веќе во контакт со современите струи во уметноста. Оттаму неговото често споменувано жалење на Олсон за време на заточението на Св. Елизабета: „Триесет години назад во времето".[12]

Сепак, концептуалната основа на надреализмот не е значително различна од онаа на идеограмската струја во американската поезија, а ова делумно зборува и за позитивниот став на Виљамс, Данкан и Гинзберг кон целите на ова движење. Една од овие најзначајни идеи е дека човечкото суштество не е врвот на битието во овој или во било кој друг универзум. Како што Бретон го вели тоа во Arcane 17:

> Најголемата од сите древни заблуди која
> сеуште постои меѓу
> нас, а која е најпогубна, е идејата дека
> универзумот
> има единствено битно значење само за човекот,
> додека
> на пример, нема никакво значење за
> животните.
> Човек се гордее дека е великиот избраник на
> создаденото.[13]

Не е за чудење што овој воглавно антихуманистички приод, заедно со креативната и имагинативната слобода која ја обезбедува самата поезија, го прави надреализмот привлечен за Гинзберг.

Но, важно е да се забележи дека Гинзберг не стана целосно верен, или догматичен надреалист. Во неговото трагање по нелогични, „елиптични" начини на изразување, тој ги искористува сите возможни манифестирања на формата, било да е тоа хаику, Виљамс, Сезан или надреализмот. Како Провенс или Фенелоза за Паунд, надреализмот за Гинзберг беше само едно поле покрај многуте други, кое требаше „да се прекопа", а откритијата да се интегрираат во огромниот процес: откривање форма, негова сопствена.

Иако неговиот афинитет кон Витман беше вистински и предоминантен, неговата верба во личноста и важноста на поетската индивидуа никогаш не беа исклучени од другите идеи. Тие, всушност постојано се надополнуваа и балансираа со неговиот тип на „искреност и конкретизација", неговиот интерес за видливите детали *надвор* од субјективниот свет, односно, за просторот на Америка и материјалниот свет. Поезијата на Гинзберг може всушност да се посматра како обид за синтеза, за соединување на различните традиции на американската поезија, кои Рој Харви Пиерс ги нарекува „академска" и „митска". Преку елипсата, како негова лична варијанта на идеограмскиот метод, Гинзберг тежнееше да ги соедини личноста и просторот надвор од неа во една теорија.

Апсорбирајќи и искористувајќи различни нонтранзитивни методи, Гинзберг во 60-тите стигна до својата сопствена поетика. Тој всушност ги примени сите методи во една отворена низа која започнува со *Вести од планетата* и продолжува со *Падот на Америка*. Гинзберг доаѓа до заклучок дека човековиот интелект не е бескрајно моќен; човекот не го измислил светот, туку тој му го должи своето постоење на светот. На ист начин, текот на свеста не може битно да се разликува од тековите на природата и ако ѝ се даде навистина непречено да тече, таа ќе ги сфати и космосот и себеси. Поезијата ја исполнува својата функција ако го пресоздава движењето на свеста, кое не е повеќе закон за себе туку друг ист дел на една поголема свест за природата. Поезијата, Гинзберг потврдува, е „една Композиција на Елементи", елементите-поодделни зборови, а зборовите „цврсти објекти"; на ист начин, „животот е композиција на елемен-

ти од светот". Свеста не размислува во крути обрасци, такви вештачки форми во поезијата не можат да бидат оправдани.

„Ние размислуваме во блокови на сензации и слики", вели Гинзберг. Често цитираниот аксиом на Гинзберг следи од ова: „Ако поетовата свест е складна, и неговата уметност ќе биде складна". Тој продолжува и објаснува дека „страницата ќе има оригинална и ритмичка форма — нужна мисла по нужна мисла, стихови кои паѓаат нужно по страницата, создавајќи префинета, бескрајно менлива ритмична форма"[14] Гинзберг понатаму не разјаснува што подразбира под „складна" свест. Можеме да кажеме дека во сон или во состојба предизвикана со дрога, свеста сепак има „форма" иако сосем поразлична од онаа што ја има кога нејзиното внимание е фиксирано врз поединечни нешта. Исклучена од светот, свеста се храни самата од себе, со своите акумулирани делчиња од реалноста кои таа ги преуредува исто толку субјективно колку и чисто рационалнот дух: и двете го преуредуваат светот по своја сопствена слика. Гинзберг во својата синкретична теорија се обидува да ги избегне замките на двете. Тој не ја одредува функцијата на поезијата како замена за терапија. Иако има примери за таква функција во „Рикање" и „Кадиш", тие не се присутни во неговата долга песна „Падот на Америка". Свеста се здобива со своја карактеристична складност во шаренилото од форми, премини и прекршувања на американската реалност, просторна и темпорална во исто време, и од приврзаноста со тој просторно-временски ентитет — поврзаност која не е само физичка туку и етичка. Формата никнува од оваа поврзаност; таа е отворена, идеограмска, или проективистичка, која Гинзберг ја расчистува добро пред да почне да ја пишува песната за време на неговиот пат во Индија. Основниот исказ за формата тој го дава во *Индиски журнали*

Интерес за непријатното
        случки
        ритам
скок на перцепцијата од една работа на друга
                                                        кршење
        на синтактичкиот ред
        редот на логиката
        стариот раскажувачки ред
        редот во значењето

но, или биле нејасни се додека Гинзберговата проекција не ги осветлила.

Во „Вичита Вортекс Сутра", можеби најважна од „Песни од овие држави", вториот дел претставува огро

Забелешки за процесот во свеста
и поврзаните природни процеси
Без цензура од
граматиката
синтаксата

мен јазичен идеограм, кој во исто време ја открива и употребата и злоупотребата на јазикот во Америка за време на војната во Виетнам. Тој почнува со Гинзберг кој седи во автомобилот што се движи низ студениот зимски пејзаж на преријата во Канзас, забележувајќи ги сликите кои изминуваат. Овие слики се испресечени со неговиот незапирлив коментар на јазикот на владините службени вести, телевизиски извештаи, статии од списанија, изјави на претседателот, сенаторите и генералите. Извесни елементи се повторуваат, напати ритмично, напати неочекувано, во нови и различни контексти. Еден од тие елементи што постојано се појавува е „погрешната претпоставка" на секретарот за одбрана МакНамара, за тоа кој е вистинскиот непријател на Виетнам.

Друг факт кој повторно се појавува на различни места во песната е бројката на загуби на Виет Конг за еден месец објавена од владата на САД. Гинзберг најпрвин ја презентира во контекст на манипулираните медиуми:

Речено на овој начин на радиото
Речено на овој начин на јазикот на
телевизијата
Користете ги зборовите
јазикот јазикот:
„погрешна претпоставка"

. . . .

Речено на о в о ј начин
Изјави МакНамара користејќи го јазикот
Потврди Максвел Тејлор
Генерал, Советник на Белата Куќа
загубите на Виет Конг се зголемуваат на три
пет нула нула на месец

. . . .

последно квотирање на човечкиот пазар на
месо —
Оче, јас не можам да лажам!

Ставена помеѓу насловите од весници, потврдата на Генерал Тејлор е само вест повеќе, но оваа додатна единка не е ни збирна ни спротивставена на другите, таа е едното и другото. Вашингтоновата апокрифна изјава на крајот на целината, е во истовреме иронична и спротивставена на претходната лингвистичка злоупотреба. Таа

во исто време е Гинзбергова изјава за поетско изразување на вистината. Според заклучокот тој е оној кој ги продолжува и ги отелотворува идеалите на татковците основачи. „Отецот" кој тој го повикува, не е Вашингтон, туку Витмен, авторот на *Демократски погледи*, „националниот заговорник" за здруженост во пламено пријателство". (Епиграфот на „Падот на Америка" е продолжен цитат од *Демократски погледи)*.

Вашингтоновите зборови подоцна оддѕвонуваат како ехо во навидум едноставен исказ на друг претседател: „Ние ќе преговараме во било кое време, и на било кое место", кој Гинзберг го поставува во џакстапозиција со извештај од весник кој се базира врз објава на Асошиетед Прес, со што се сугерира дека Американците не ги охрабруваат Јужновиетнамците на преговори во Виет Конг. „Весникот од минатата недела е Амнезија", коментира Гинзберг, и на лажливоста и изопаченоста на тој јазик тој гради друг дел, кој содржи поинаква грижа и однос кон јазикот:

Поезија со јазик на новинарски наслови,
девет декади по
Демократски погледи
и пророштво на Добриот Сед Поет

. . . .

Езра Паунд и Кинескиот Пишан Знак за
вистината
дефинирана како човек кој стои зад својот
збор . . .

Витмен, Паунд, Фенелоза и кинескиот збор за вистината се Гинзберговиот „идеограм за доброто", кое „се разликува од погрешна претпоставка", „црната магија" на манипулаторите и разобличувачите на јазикот. Вметнувањето на стихот „Свински котлет ве молам, келнер", има двојна улога. Тој служи да ја фиксира моментната ситуација, „просторот" каде што поетот ги „преживува" своите имагинативни детали. Но, тој исто така има функција на потсетник на Гинзберговото место во поголеми рамки на реалноста, американската: тој, Будист, застапник на вегетаријанството, се наоѓа во средината на светскиот колеж и јаде не само месо, туку како што самиот знае, месото на некогаш живи суштества како него. Но и покрај ова возвишено морално чувство, тој не се наоѓа

Ален ГИНЗБЕРГ

НЕКОИ МЕТАМОРФОЗИ НА ЛИЧНАТА ПРОЗОДИЈА

Раната упатеност во версификацијата и осетот за време, формирани врз поезијата на Вајат, како модел, резултат на што беа скромните, пренатрупани строфи, во кои само редот на апстрактните концепти, преземени од втора рака, од Сребрените поети, беше преметнат, внимателно ги потиснуваше сите траги на мене својствениот, сензибилитет, дикција, конкретен факт и личен здив, во моите „vers de collége". „Во овој манир совршенството е најважно" со право ме прекори В. К. Вилјемс. Тој скоро во исто време одговори со воодушевување на кратките фрагменти од лични белешки, извлечени од дневници и организирани во стихови, со нагласени нагли прекини на здивот со синкопирања. Подоцнежната практика на овој принцип (наговарањето на Кераук „зборувај сега или замолчи засекогаш") го извежба мојот сензибилитет за ексцентричните модулации на композиција во долг стих, како, кај Смарт, Блејк, Витмен, Џеферс, Рембо, Арто и други претходници, вклучувајќи го тука и Едвард Карпентер (чија *Кон демократијата*, што ми ја читаше оваа година еден негов задоцнет обожава-тел, Гавин Артур, ми се виде како сојуз помеѓу Блејк — визионерот и Витменовото директно бележење, блиски до мојата интуиција до која тогаш бев најблизу од кога и да е). (Всушност за 24 часа јас потиштено решив дека сум друг Капрентер — уште еден фин, мал Витмен, нужен, но кој лесно се заборава).

Но млади минстрели се издигнуваат сега во воздушните бранови чии поетски форми надворешно потсетуваат на древната поезија, која вклучува правилна строфа, рефрени и рими, како кај Дилен, Донован и некои фрагменти од Ролин Стоунси, бидејќи тие не *мислат* само со зборови туку и со музика, кои од нужностите

на своето време: патувања во вселената, медиуми и електрична машинерија за тонови, го развија природното применување на личниот, реалистичен, имагинативен римуван стих. Принципот на композиција овде, за разлика од старата литерарна форма, е главно спонтан и импровизирачки (во студиото ако е потребно дури и во последниот момент), и пророчки по карактер по тоа што и тонот и јазикот се довикуваат шаманистички од несвесното. Ова ново уво не е мртво на страницата само за око, тоа е поврзано со гласот што импровизира со гласни двоумења; тоа е живо уво на музичар. Старите поети од библиотеките ги изгубија своите гласови; природниот глас е повторно откриен; а сега, природната песна за физичкиот глас. За чудо ова е во согласност со моделот на Паунд кој ја следи дегенерацијата на Поезијата од грчкиот хор со танцувачка стапка, до песната на минстрелите, а потоа до апстрактната нема страница на 1900-тите. Така сега кога се враќаме на песната и на формите на песната ние можеме уште да се надеваме на инспирирани Создавачи како Шива, Кришна, Чеитаниа, Мирабаи и Рамакришна, кои не само што создаваа поезија во напади на екстаза, туку, исто така, ги пееја своите стихови во мелодија, и се издигаа од подот, ги подигаа своите раце и танцуваа, да укажат на Божественото Присуство. Мантра повторувањето — еден вид на молитва во која кратка магична формула која содржи различни имиња за Господ, се пее хипнотички, навлезе во западната свест и еден нов Мантра-рок е создаден од Бирдс и Битлсите.

Бидејќи не сум музичар од детството, мојот Јапа и Киртан се направени рачно, но не без влијание во мојата граматика на вербалната композиција. Воведувањето на магнетофонот исто така, катализира промени во можностите за композиција со импровизација. *Вичита Вортес Сутра*, краток фрагмент на подолга транс-американска поезија од патување, е создадена директно на магнетофон, усно, а потоа транскрибирана на страницата. Организацијата на песната на страницата ги бележи прекините на мислата, на здивот, напливите на инспирација, промените во свеста, поаѓањата и запирањата на колата.

10 септември, 1966

Миле НЕДЕЛКОСКИ

ИВАНОВАТА ОДБРАНА

1.

— Другар мој, — би рекол сега секој добронамерен и претпазлив читател — требало да се припази.

Да, така би рекол сега секој добронамерен и претпазлив читател и би додал, жалосно климајќи со главата:

— Да, да, во опачни времиња, какво што е нашево, и пред непознати секој умен човек се пази.

Притоа би испуштил од градите една гласна воздишка, која, сепак, барем ние така би ја сфатиле, повеќе би прозвучила како опомена упатена на самиот себеси, да внимава пред кого го кажува тоа, одошто како сочувство за кутриот Ивана Петров Простов. Но како можел да знае да се припази кутриот Иван Петров Простов кога тогаш немаше такви (а немаше ни некакви други) добронамерни и претпазливи читатели, кои би го поучиле не само да се припази туку и како да се испази. А нив ги немаше просто само затоа што тогаш ова четиво не беше напишано, а тоа не беше напишано пак просто само затоа што ова за кое раскажува сè уште се немаше случено.

Ова, последново, „не беше напишано", „се немаше случено", всушноост ја чини Ивановата одбрана. Сеедно што тогаш непостоечкиот а сега добронамерен и претпазлив читател со многу право може да возрази дека ако тогаш сè уште не било напишано ова четиво, (од кое Иван можел да се поучи) сигурно биле напишани безбројни други слични четива за безброј други слични работи, кои исто така навистина се случиле, па кутриот Иван Петров Простов, како читан и опитен човек, редактор од кариера, требало да знае за нив и да се поучи од нив.

— Ама ајде, ви се молам, што има да се поучува еден почитуван јавен работник, (кој има своја личност, свој карактер, своја лектира и свое лично мислење за

работите) од некакви таму разноразни четива кои зборуваат за таму некакви разноразни случки кои немаат ама баш никаква врска со него, — би возразил, пак, да беше жив, од своја страна кутриот Иван Петров Простов. Да, да беше жив тој сигурно тоа ќе го стореше и, како што си имаше обичај, игнорентски ќе додадеше дека ако сè уште се немало случено она што му се случи нему, и ако сè уште не било напишано ова четиво кое расправа за тоа што му се случи нему, тогаш — од кај можел, пак, тој, тогаш непостоечкиот а сега добронамерен и претпазлив читател да се поучи за да може потоа да поучува и други, а во тоа число лично и него, Ивана Петров Простов?

Мир, мир, Иване, успокој се!

Да, ти си сосема во право, кутар Иване Петров Простов. Не само затоа што тогаш непостоечкиот а сега добронамерен и претпазлив читател немал од што да се поучи, (за потоа други и лично тебе да те поучува) туку и затоа што тој тогаш, кога те снајде тебе злото, воопшто не постоеше, тоа отворено плесни му го в очи: како може да поучува некој кој не постоел во судбоносниот миг, некој кој отпосле доаѓа и се прави важен? Тоа е натрапништво. Настрана, пак, фактот што туѓите случки, колку и да се слични една на друга, (а сите заедно на твојата), тие никогаш не фрлаат достатно светлина една на друга, и никогаш, никогаш докрај не ги појаснуваат другите, туѓите судбини. Едноставно само затоа што многу ситни и клучни нешта од едната случка не се еднакви со оние од другата. Или, пак, и ако се еднакви, си го промениле редоследот. Или, наједноставно, не ни биле присутни: случајот ги изоставил, не му биле потребни.

Затоа ти сега, кутар Иване Петров Простов, имај доверба во нас, ние сè во врска со твојот случај во подробности ќе изложиме, па тогаш непостоечкиот а сега добронамерен и претпазлив читател сам ќе увиди дали тој ќе успеел, случајно да се нашол на твое место, да се избави од злото што те стигна тебе и дали има сега право да се прави важен и да те поучува? А дотогаш, додека ние раскажуваме, нека над твојот вечен дом во Алејата на заслужните граѓани во скопските гробишта Бутел, искачена на мермерно столче од метар и половина, будно стражари, го украсува и го чува (за вечни векови, амин!) твојот буден дух, твојата биста излеана од најчиста бронѕа, а во изработка на твојот драг зет — Ва-

силчо Креветаров. Заслуга за тоа имаат твојата неутешена сопруга Благовеста Иванова Петрова Простова, моминско презиме Тарунарова, твојата благоразумна ќерка Емилија Иванова Петрова, мажена Креветарова, твоите колеги од редакцијата, твоите колеги од ДПМ, Друштвото на драмските уметници на Македонија, општествените и политичките организации од градот и Републиката, но најмногу претставителот на Сојузот на синдикатите — Петар Иванов Смрдулков: оној истиот Петар Иванов Смрдулков кого ти, додека беше жив, го пашкаше од сите јавни места, но тој за да ја покаже сета своја приврзаност кон тебе, и сета исправност на твоите постапки кон него, сиот товар околу згрижувањето на твоите посмртни останки и со таква радост го понесе на својот грб, што до срце ги трогна присутните, а веднаш потоа, по закопот, твоето драго семејство како свое го притисна на своите гради. Особено неа, твојата прекрасна и благоразумна ќерка Емилија Иванова Петрова Простова, мажена Креветарова.

Лесна ти земја и вечна ти слава за сѐ што стори за нас, наш непрежален кутар Иване Петров Простов.

А ние да продолжиме да расправаме во онаа смисла во која ти ветивме. Но пред тоа, до крај да ја изведиме твојата одбрана, то ест да докажеме дека тебе мораше да ти се случи тоа што ти се случи, а ти не можеше ништо да сториш да не ти се случи тоа што ти се случи.

2.

—Значи, три непостоечки работи: добронамерен и претпазлив читател (1), ненапишаното четиво (2), и неслучена случка (3), го искорнале Ивана Петров Простов од топлата почва на животов и неговата прав ѝ ја предале на чување на студената вечност — така, погрешно, може да заклучи сега, пак, лесноверниот и наивен читател и жеден за забава и авантури да продолжи да ги голта страниците на ова четиво. Притоа, очекувајќи, со нескриено љубознателство и притаена надеж да открие што билô или кое билô тоа што требало да биде поучен кутриот Иван Петров Простов. Ако не му пошло од рака нему, на Ивана, да се испази, може тој, лесноверниот и наивен читател ќе успее да извлече некоја поука за себе — за во зло време да му се најде. Не, драг и наивен читателу, веќе рековме: никој од туѓите случки не може да биде поучен. Секој треба ноктите на животот да ги почувствува на своето лице,

ако за ништо друго, тоа барем за да не му се случи два пати, три пати па и повеќе пати да биде драснат на едно исто место: медицината нè учи секоја повеќе пати повторена гребнатина се претвора во неизлечива рак-рана. Макар што ова, последново, не е никаква гаранција дека ќе стане поумен, то ест попретпазлив, секој треба да си го има врзано во крпче и да си го носи на гуша, како спасоносна амајлија. Не за друго, туку за кога ќе го видат таков, вооружен со амајлија, злонамерниците да си помислат (и да се исплашат) дека соработува со незгодни надземски сили, маѓии и ѓаволи, кои можат и стократно да вратат. А нема несуеверни злонамерници, меѓу нив нема ниту еден таков кој при помислата од вратка не премира од страв. Но има луѓе, безразборни горделивци. кои од ништо и од никого не сакаат да се поучат. Впрочем, како што има времиња, ситуации и случки од чии канџи ни сите поуки, ни сета умност, ни сета претпазливост не може да те избави.

Таков беше случајот со кутриот Ивана Петров Простов. А не дека тој беше неумен и непретпазлив, како што во еден миг повели да се изрази за него тогаш непостоечкиот и сега добронамерен и претпазлив читател. Напротив, Иван Петров Простов си беше и поучителен и умен и претпазлив, поради тоа и редактор од кариера, и почитуван и заштитуван, со еден збор човек со јавно признат авторитет и ум. Но што можеше да стори тој во своја одбрана (ништо, ама баш ништо) кога така се зглобија, покрај оние трите непостоечки, и ред други дефицитарни и постоечки работи и — гоископачија.

Значи, не го убија Ивана оние три непостоечки работи; тие само се зглобија со овие, вториве и третиве, и на тој начин припомогнаа да се изврши над него судбината. И во тоа е сета нивна вина,, што се зглобија со овие другиве,со дефицитарниве и постоечкиве, а не дека ги немаше, дека не постоеле за да го поучат да се припази. А, се чини, и со нив и без нив, Ивана ќе го стигнеше тоа што го стигна. Зашто овие, другиве, се покажаа далеку, далеку попресудни во целиот Иванов случај

3.

Тогаш кога настрада Иван Петров Простов, многу артикли, кои го одржуваат човека во живот и кои му го олеснуваат животот, ги немаше. Надлежните и трговците ги викаа дефицитарни, а народот, едноставно — се снајдуваше. Сам Иван Петров Простов, какво мислење

— Млекото денеска не стигна·

— Не стигна?! — Писна Иван и преку старичката се здаде во силна трка кон другата продавница со прехранбени продукти, од другата страна на улицата, а по него и сите другите· За час на улицата се направи таква бркотница од луѓе, од пцости и извици, од автомобилски сопирачки и свирки, што ни најпрвиот сообраќаен милиционер, истиот оној што беше предвиден таа година за Нова година од рацете на градоначалникот да прими портабл телевизор во боја, не можеше да ја доведе во ред. И пак, само од себе и во истиот час, сè стивна. Сопствениците на возилата, кога научија дека во продавницата од таа страна на улицата, се дели, на бонови, масло за јадење, ги напуштија своите возила и се најдоа на опашката на редот· Зад Ивана, како да беше заварена за него, пак се најде убавата русокоса, а во средината пак Славе Бајбалот . . .

. . . Значи, немаше и млеко, немаше сирење, маргарин, путер, а во продавницата од оваа страна на улицата, рековме, се продаваше, на бонови, масло за јадење, за еден месец четврт кило за секој член од семејството. . . Со него, со маслото за јадење, трговците правеа голем бизнис. Ако некој се добереше, се разбира на црно, до шише масло за јадење, тој заедно со маслото мораше да купи и тава и тенџере и цел егсцајг и цел сервис за ручање, за 12 души. Впрочем исто како што правеа голем бизнис и со кафето, кое и ден денеска не е симнато од листата на дефицитарните арткли· Со сто грама чисто бразилско кафе во зрна, купено на црно, одеа и две шишиња вино, црвено и бело, и шише англиски виски и шише руска вотка и шише француски коњак и шише Струмичка мастика и шише Комитска, а, се разбира, и ѓезве и подавалник и комплет од шест филџани и малечко лажиче и пет килограми шеќер . . .

И сето по двојно и тројно зголемени цени. Тие, цените, некогаш за само една ноќ, некогаш за само еден саат, а некогаш за само едно делче од стотинка на секунда го претрчуваа Ивана, односно пред него стигнуваа на целта, а таму, во затворените продавници, заедно со веселите трговци, ја прославуваа својата најнова победа. Односно, победоносно објавуваа дека со новата стока пристигнале· и тие, новите цени, па ги затвораа вратите, а на нив, на надворешната страна, истакнуваа лошо и набрзина нашкрабан натпис:

ЗАТВОРЕНО ВРШИМЕ ПОПИС

— Затворено, вршиме попис! — Победоносно објави шефот на продавницата застанувајќи на прагот токму во мигот кога милиционерот, весело фијукајќи со грбачот низ воздухот, ги построи луето и редот стана ред. Кутриот Иван Петров Простов, не стигна ни да помисли да праша која е новата цена на маслото за јадење. Шефот на продавницата му ја тресна вратата пред нос, а некој, во истиот миг, извика дека во Хипермаркетот на Славија во Трговскиот центар пристигнал машински прашок за перење. Редот за час се распадна и за час на улицата се обнови прегешната тарапана. Сопствениците потрчаа кон своите возила, луѓето се измешаа со возилата, одекнаа сопирачки и свирки, пцости и клетви. Некој извика и дека некого изгазиле, но тој, изгазениот накривувајќи на десната и држејќи се за коленото, веќе трчаше натаму, накај Трговскиот центар . . .

. . . Значи, немаше и прашкови за перење, а прашок за перење никој не сакаше да купи на црно, туку само со бонови и во одредените количества, зашто никој и не беше толку богат: со една вреќичка машински прашок за перење, покрај машината за перење, одеше и нов леѓен и ново корито, па дури и нови штипалки и ново најлонско ортомче за спростирање на испраната облека . . . И немаше сапун, ни за миење ни за перење. Немаше пасти за заби, четки за заби. И немаше боја за чевли. И немаше прашкови за одбрана од бубачки, а тие толку се намножија и организирано, во јата, душмански напаѓаа . . .

. . . Се разбира, сето тоа или само нешто од тоа можеше да се купи на црно, и пак од нив, од изитрените трговци. Но само преку врски или по заповед од високи инстанции. Но и тогаш, и кога, на пример, почитуваниот генерален директор на фабриката за лекови и козмети-

Иван се штрекна. И се вчудоневиде. Па кој му кажал нему, на Бајбалот, дека сака да купи долари, и тоа токму толку колку што сака да купи. Тој пред никого уста не отворил за тоа.

— Не. — Рече. — Овај, да. А по која цена?

— Не знам — рече Бајбалот. — Долари продава Големиот.

Иван се почувствува слизнат, то ест испровоциран. Зачуденоста се претвори во страв, но бидејќи не сакаше да ја испушти приликата и со некоја притаена надеж дека нема да биде откриен, (од кај можеше да знае еден таков, каков што беше Бајбалот, набркан од Америка за ширење на деструктивни идеи, кој е Иван Петров Простов) го продолжи разговорот:

— А кај ќе го најдам јас, пак, него?

— Тој вас ќе ве најде — рече Бајбалот и го потсети Ивана дека треба да потрчаат за да ја стигнат убавата русокоса, која беше избегала неколку чекори пред нив.

А дотаму, до продавницата во Ѓорче Петров, во која беше пристигнала тоалетна хартија, имаше да се истрчаат уште рамно 7 километри, (толку Иван пресмета набрзина и во сметеноста), под огнените камшици на пладневното априлско сонце, кое печеше како сред лето и како среде пуста пустелија.

4

Другар мој, тогаш непостоечки а сега добронамерен и претпазлив читателу, бездруго почнуваш да се уверуваш дека кутриот Иван Петров Простов немаше друг избор освен да трча по патиштата по кои го гонеше силата на дефицитарните артикли и дека со секој нов чекор тој неизбежно се движеше кон својата пропаст. Нарамно, како секој достоинствен и умен човек, кој држи до своите уверувања, односно како секој добронамерен и претпазлив читател ти сè уште си мислиш дека ако му шепнеме некоја итрост, на пример ако го наговориме да се откаже од учеството во натпреварот по дефицитарните артикли ќе успееме да го спасиме. Да, но во тој случај него, Ивана, и целото негово драго семејство ќе го осудиме на немаштија, односно ќе им го пресушиме изворот на малите секојдневни радости, што доаѓаат по Ивановите победи во оваа смртоносна трчаница. Тоа едно, и второ, Иван не слути (а верувам ни ти не слутиш, другар

мој, тогаш непостоечки а сега добронамерен и претпазлив читателу) дека му се заканува некаква опасност, барем од досега виденото, чуеното и доживеаното, па може сосема погрешно да се сфати. Може да си помисли дека не можејќи да го наттрчаме, лицемерно го одвраќаме од трката по дефицитарните артикли, со лукавство се служиме за да му го одземеме челното место во редовите. Затоа, напред, Иване Петров Простов! И не слушај никого кој се служи со такви и слични поттурки, со труд и напор стекнатото првенство не се отстапува туку така. Зад тебе е сиот наш народ (освен трговците и високопоставените, кои се снабдуваат направо и по телефон) над тебе е севишниот Господ Бог, а со тебе твојата судбина и моево верно перо.

А дека и овие, и дефицитарниве, сами ништо не му можеа, па дури не и зглобени со оние, со првите, со непостоечките, (во кои, рековме, и ти се вбројуваш, другар мој, тогаш непостоечки а сега добронамерен и претпазлив читателу), еве жив доказ:

Во друштво на убавата русокоса и Бајбалот Иван Петров Простов во овој миг го претрча мостот на Вардар во Долно Нерези и одржувајќи постојано една иста предност од неколку чекори пред другите од џогингот, тројцата рамо до рамо и со несмалена жестина трчаат натаму накај со тоалетна хартија снабдената продавница во Ѓорче Петров. . .

. . . Сега се пред бензинската пумпа Влае. . .

А зошто само од таа страна трчаат, само по десниот тротоар на улицата Партизански Одреди, причината е повеќе од причина, принуда е. Десниот тротоар на улицата Партизански Одреди, освен оној мал дел од Драмскиот театар до првата раскрсница наназад, не е порабен со липи, кои, допирајќи се со своите гранки, прават еден чудесен сончест свод, кој, пак, поради сончевите дамки, (сончевите зраци, сепак, успеваат да се протнат низ бујните гранки) изгледа како поплочен со дукати. Но колку што е пријатно и здраво, сега и по овие горештини, да се упражнува џогинг по левиот тротоар на улицата Партизански Одреди, толку е и гомарно и опасно. Липите се турени со едни разнобојни гасеници кои подмолно и право одозгора ги бомбардираат главите, вратовите и рамената на џогистите, а кога нема џогисти, тие една врз друга се трупаат

на тротоарот и така прават еден дебел и разнобоен килим кој, кога ќе стапне врз него човек, на сите страни распрснуваа гасенични утроби. Од нив од распрсканите гасенични утроби на човека му станува гомарно, му се загрозува и почнува да блуе, и токму во тие мигови на слабост, килимот ја покажува сета своја подмолна и опасна камелеонска природа и станува опасен. Имено, се преобразува во слизгавица, која најчесто завршува во една од двете најблиски болници, во Румунската или во Воената болница — од десната страна на улицата.

Токму поради ова, за да ги избегнат ваквите непријатности и поттурки, жителите на улицата Партизански Одреди, а, еве, и нашиве џогисти, го избегнуваат левиот тротоар и трчаат, не обѕирајќи се на немилосното сонце, по десниот. . .

. . . Значи, ако беа дефицитарни прашковите за одбрана од бубачки, во изобилство ги имаше нив, бубачките. Властите навистина преземаа некои акции, од некаде се снабдуваа, безбиле на црно, со прашкови и ги запрашуваа дрвјата. Неретко се случуваше Скопје да осамне во магла од прашкови, но од тоа страдаа само дробовите на луѓето и дрвјата, но не и тие, бубачките. Бубачки имаше сè повеќе и сè поразлични и попогани сорти, додека луѓето луто кашлаа и пцуејќи си ги бришеа солзите, а дрвјата, преку ноќ, од зелени станувaа жолтоцрвени, исушени. Некој, јабанец, некој кој дошол од друга планета на земјава или од друг континент, а кој не го знаел редот на годишните времиња кај нас, можеше со сигурност да се излаже, можеше да се колни и да тврди дека кога дошол да нè посети, била есен, октомври, а не пролет, април или мај месец. . .

. . . Значи, од нив, од бубачките да почнеме да ги набројуваме постоечките работи, оние постоечки работи кои така итро, така подмолно, така судбински се зглобија со првите и со вторите, со непостоечките и со дефицитарните, и во лицето на Митевото моторче, тип Веспа, го препрчалија Ивана на последниот пешачки премин на улицата Илинденска, на оној преку кој се преминува, кога се доаѓа од Паркот, во улицата Орце Николов, и за вечни векови, амин, го преселија на гробиштата во Бутел . . .

... За гасениците веќе рековме: секое листенце, и најмалото, беше подресено со по десет и повеќе гасеници и плус уште неколку други кои крстосани, и од лицето и од опачината, дрочеа на него и му го пиеја зеленилото. Од нив, од гасениците, веќе и за тоа рековме, човек имаше зазор да помине не пак да преспие под дрвјата, онака, по нашински, на сите страни расфрлен. Но од пред неколку години наназад се намножија едни жолтоцрвеникави бубачки, со голо око одвај видливи, а толку лути и отровни. Во роеви и во сите три смени ги напаѓаа отскриените делови на телото: лицето, очите, носот, устата, ушите, вратот, рацете, па дури, преку тенките кошули, и недостапните места на плеќите. Односно, недостапни за Ивановите кусички раце со долги прстеносани прсти и негувани нокти, па кутриот Иван Петров Простов мораше да си помага со што ќе му се здадеше во мигот: со хемиското пенкалце, со чешлето — ако го нападнеа во друштво на дами и угледни другари; со лажицата, со вилушката, со ножот — ако го нападнеа за време на ручек, а ако го нападнеа во канцеларијата се чешаше со весникот, свиткан небаре тутурка, од рамките на прозорците, од вратата, или, пак, ако го нападнеше злото на улица — од бандерите, од ѕидовите ... Небаре, не дај боже, беше крастосан или зовриен од вошки ...

... А и тие, и вошките не останаа покусо. Нападнаа истата година, кога и бубачките, само неколку месеци по нив, во есента. Првин силовито и со отворена закана умно да го помрачат женскиот дел на семејството, а потоа и пак со отворена закана за вечни времиња да го посрамат целото семејство. А потоа, потоа како и сите другите и Иванови се свикнаа на вошките и — вошки како да немаше, како никогаш да не ги имало на светов. Но тој ден, ох, тој ден — „Господ ни на душманот да не му го даде“ — сета ужасната и ден денеска, кога раскажува за тоа, моли кутрата Благовеста Иванова Петрова Простова, моминско презиме Тарунарова...

... Лели врвеше втората недела, ден четврток, откако внукот Иванчо заоди на училиште, во прво одделение. Нешто пред петте часот, кога обично се враќаше Иванчо од училиште, семејството се собра во салонот и нетрпеливо го очекуваше — да раскаже како му поминал денешниот ден. А тој се врати не како што отиде, обичен и намќорест, туку радосен и пре-

правен. Како од Марс да се истумбал дури ваму, на земјава, толку цврсто му беше сета глава стегната со завои. Само лиценцето и ушињата му ѕиркаа од под завоите, и беше целиот посипан со некаков жолтеникав прашок, а под мишки носеше две цилиндрични картонски кутии, големи колку петлитарски гилѕи за воздух. Женскиот дел на семејството, бабата и мајката, кога го видоа таков, преправен, се препалија, спиштеа и — се урнаа на фотелјите, онесвестени, да. Дедото и таткото, пак, то ест машкиот дел на семејството сосема се изгуби; не можејќи да изусти ниту еден збор трчаше од сопругите до семејниот подмладок, кој остана на прагот на салонот и нималку возбуден им се чудеше на умот и на однесувањето на своите анѓели чувари. И кога сето тоа потраа прилично долго и почна да станува здодевно, пак, тој, семејниот подмладок, ја расчисти ситуацијата. Оттаму, од прагот, цитна разорно понижувачки бомба:

— На училиште ми најдоа вошки — извика ни малку усрамен. И раскажа како станало тоа: дошле на училиште некои доктори, во бели мантили облечени, и извршиле преглед од вошки; на сите деца на кои им нашле вошки им ги остржиле главите, потоа и главите и алиштата им ги посолиле со жолт прашок, потоа главите им ги преврзале со бели завои и на сите деца на кои им нашле вошки им дале по две кутии прашок, за домашните, и — го распуштиле училиштето, на две недели.

— Мене прв ми најдоа вошки — се пофали Иванчо, небаре добил петка по пишување ченгелчиња а нê му нашле вошки. — А овие, кутииве, ми ги дадоа за вие да се запрашите.

— Фала му на бога што ти нашле вошки — рече Иван — а не ти се случило она ние што си помисливме, дека некои силници ти ја расцепиле главата.

— Иване, — писна Благовеста — рано е да му се заблагодаруваш на бога. Првин треба да ја испитаме оваа работа. Ова е отворен напад врз нашево авторитетно семејство.

Иван не сакаше да ѝ противречи на сопругата, поправо не ни можеше. Отиде на прозорецот и гледаше низ него. Една разбранувана река од модри ученички работни аливца и бели со завои преврзани главчиња, небаре нафатена пења одозгора на брановите,

силовито гргаше низ училишната порта и весело надвикувајќи се и мавтајќи со училишните торби се разлеваше низ околните улици.

— Тато, — писна Емилија, — не бегај, ова е твоја работа. Спрема нашево семејство е направена провокација и ти уште утре има да ја разобличиш преку весникот.

— Ти, Емилија, затрај се малку — се провикна Благовеста. — Јас сум таа која ќе пресуди овдека. Иванчо, ти сега има да ми кажеш, ама искрено, кој ти ги најде вошките, учителката или некое од децата?

Иванчо се расплака:

— Докторите ми најдоа вошки — рече.

— Мене — рече зетот Василчо — ми се враќа во умов нешто на кое одамна сум помислувал но досега на никого не сум го кажал, не станало потреба за тоа. Нешто гадно се има случено во природата, некоја сорта бубачки изумрела па вошкиве и сите овие другиве на нејзино место доаѓаат.

Благовеста го подзапре својот гнев, се сврте спрема Василча и го гледаше, како да се чудеше од каде толкава умност кај него. Па тој нели беше само еден обичен скулптор, нестрижен и небричен, кој му се натрапи на семејството, а таа целеше на некој дипломат, или барем да беше трговски претставник во странство.

— Само на Иванчо да му најдеа вошки — продолжи да зборува Василчо — сигурен ќе бев дека некој насила му ги пуштил во врат, за после целово семејство да го приковаат на столбот на срамот. Вака, јас, Василчо Креветаров, со глава јамчам дека нешто погано се има случено во природата.

— Нешто погано не во природата туку во земјава, и не се има случено, туку се случува — викна Иван. — Дојдете и погледајте низ прозорциве.

Тројцата, Благовеста, Емилија и Василчо отрчаа и на јуриш ги заседоа преостанатите три прозорци од салонот. Модрата и распенета река сè уште гргаше низ училишната порта и сè уште весело гргорејќи се разлеваше низ околните улици.

— Мајкините. Да не се во прашање вошки, — рече трогнато Благовеста — би рекла дека личат на прекрасни малечки космонавти. Толку убаво им стојат белине завои на главчињата.

— Ништо не разбирате — рече Иван. — Земјава е нападната.

— Земјава е нападната?! — Три смртно уплашени гласа, два женски и еден машки, како еден одекнаа во салонот.

— Да — рече Иван не отстапувајќи од заземената пусија на првиот прозорец на салонот. — Специјална војна, биолошка. Од пред неколку месеци во редакцијата пристигнуваат вести дека на јавните места, во парковите, во автобусите, во возовите, во училишните дворови, во дворовите на детските градинки најдени се вошки во специјални кибритски кутивчиња. Но ние не ги објавуваме, за да не го тревожиме народот.

— Овој пат морате да ги објавите — рече заповедно Благовеста.

— Очигледно. — Рече Иван и како во училишните денови, кога го спремаа за општински првак во троскок, се најде на прагот на салонот:

Една лебарка, голема колку штотуку окучено глувче, право одозгора, право од таванот тресна на грб на ласнатиот паркет помеѓу прагот и персијанерот и. најверојатно поради добиениот мозочен потрес, се вртеше во круг и мавташе со ножињата. . .

. . . Иван, демек, скокна, но не успеа да ја настапи како што планираше: лебарката, во истиот миг, добро сфаќајќи ја намерата Иванова, заседе нормална положба и побрза од ракета се напика под прагот.

— Успеа, — рече Иван отпуштајќи се на персијанерот. — Ми побегна. Пак. — Удираше со нозете и со рацете по персијанерот, плачеше, на глас, и си помислуваше да стане и да го откорне прагот, за да ја најде и да ја гази, гази лебарката. Но зашто знаеше дека Благовеста нема да му го допушти тоа, само поради една лебарка да го нагрдува салонот, продолжуваше и со нозете и со рацете да удира по персијанерот и беспомошно да плаче . . .

. . . Значи, постоеја и лебарки. И комарци постоеја. И постоеја муви . . .

. . . Со нив, со мувите, како и сиот цивилизиран свет, и Иван беше свикнат да живее. Не не му пречеше нивното постоење, му пречеше, а особено нивното брмчење. Особено кога по напорните трки по дефицитарни артикли со право ќе се испружеше по мешечки

на персијанерот во салонот, а некоја или неколку муви таму горе, на лустерот над главата, ќе ги потфатеа брмчалките, чиниш жиците ќе ги испокинеа брмчејќи. И не не се грозеше од мувите; ух, од самата помисла дека може да се случи некоја или неколку муви да му паднат во попарата, (поради протезите горе и долу и поради несносливите горештини, омилена Иванова храна овие денови беше попарата со маштеница) утробата му се креваше дури догоре, во грлото, и го тераше на блуење. Но дека не беше срамно да се има муви, та кој од нас си нема мува во главата, на капата, и дека при недостиг на индустриски на располагање на Ивана му стоеја сите примитивни средства за убивање на муви (чинии со мед или растопен шеќер поставени на сите стратешки места во куќата, крпата за бришење образ, перницата, влечалките, метлата; о, да, да постоеше и таква мува која беше курдисана да работи на ракетен погон, и таа ќе завршеше во Ивановите раце; и неа како и сите природни муви со едно извежбано и секавично замавнување на раката, левата или десната, сеедно, Иван ќе ја уловеше, потоа и нејзе како и на сите обични муви ќе ѝ ги скинеше крилцата и ќе ја оставаше на некој праг, да се прпелка и да брмчи, сѐ додека тој или некој од семејството не ја настапеше, случајно) Иван можеше да ги поднесува мувите. Но тие, ох, тие, комарците и лебарките му ги пиеја и сонот и нервите и крвта, буквално. И таков, испиен и ненаспан, доведен на помисла дека животот загубил секаква убавина и смисла, односно дека станало бесмислено да се живее, уште во ситните ноќни саати го изгонуваа од дома — одеше да застане на чело на некој од редовите за дефицитарни артикли...

... Навистина, сите прозорци кај Иванови беа заштитени со зелени и ситни, најситни комарници, на праговите на сите прозорци и на оградата на балконот за одбрана од комарци растеше босилек во саксии, и на сите стратешки места, внатре во куќата и околу куќа, и дење и ноќе и пак за одбрана од комарци светеа специјални батериски фенерчиња, купени во странство, но сепак, ќе се најдеше некој лукав и подмолен комарец кој да ги совлада сите тие пречки и сред ноќ душмански да го укаса Ивана. Таков, изненаден в сон и жегнат до срце, Иван изрипуваше од постела и пцуејќи трчаше во бањата, со намера да се исплиска со

студена вода, а таму, само што ќе го чкрапнеше прекинувачот, (се разбира ако немаше рестрикција на електриката) и само што ќе се исполнеше бањата со светлина, врз него, буквално, се истураше црн дожд од лебарки. Или не, подобро вака: врз него, буквално од сите можни пусии, црна армија од лебарки отвораше оган: оние искачените на таванот право одозгора и право по главата, во вратот, по рамената, по разголените гради безмилосно го бомбардираа; оние на подот распоредените, вриејќи околу неговите боси стапала, го држеа во опсада, додека, пак оние, ставените во резерва на ѕидовите, трчаа долу на подот и горе на таванот — за да ги пополнат разретчените бојни редови. . .

Кутриот Иван Петров Простов, не знаејќи како а и немајќи со што да го прифати нерамниот бој со црната и цуцеста армија на лебарките, сиот избезумен крикнуваше уште поизбезумено и за да не ја разбуди добрата Благовеста наместо во спалната отрчуваше право во салонот, право кај бифето; откако ќе акнеше еднополдруго неколку Комитски седнуваше на каучот, со нозете под себе, и чувствувајќи се најбедно и најнезаштитено суштесво на целиов свет — плачеше; нà, олкави солзи ронеше и никој жив не можеше да го заплати: дека тој Иван Петров Простов, редактор од кариера, нема одбрана од едни комарци и од едни лебарки. И чекаше, чекаше да почнат да се дробат ноќните саати за да може да отиде и да застане на чело на некој од редовите за дефицитарни артикли.

Таму, пак, пред вратите на дуќаните, мислејќи си на она што можеше тој најпрв да го купи и разговарајќи со луѓето колку-толку се смируваше. Сеедно што црната слика од бањата не му се иставаше од пред очи; како да беше дрогиран, или како да беше под алкохолен делириум: непрегледно мноштво на лебарки, големи колку штотуку окучени глувци, црни, неми, подмолни, лазеа по улицата, во сите правци. . .

(Одломка од необјавениот роман „Големиот провокатор“)

Петко ДАБЕСКИ

СТАРО КУЧЕ

Не го трошат вниманието на излитеното
присуство од старото куче
Само некоја неочекувана клоца
Некоја откачена опруга на подмолност
во слабините
Во собраниот задник
Некој проголтан квичеж како месо со игла
Обеззабено и со ноќ во слухот
Не се граба и дави околу коска
Не го следи лакот од замавот на раката
што го дофрла лебот низ подотворената врата
Старото куче ретко лае
Старото куче не постои уметност
ти да го храниш тоа да те лае
Лаежот на запретано место го чува
Како оддалечениот пливач од брегот
последниот довик за помош

СТАРО МАГАРЕ

Старо е и не може
Да се потпира постојано на ставови
изградени од она што со експеримент
нити може да се потврди
нити да се обори
Остарено не може лесно да ја вари
сламата од половински вистини
Со зрна од јалова надеж не може
од копито повеќе да ги храни
жолтите клунови на разнежените пилци
На глас изустените помисли од гласно
рикање повеќе го ежат
Не може понатаму да врши трње
Да живее од работа на изнаоѓање
десетпотезни комбинации во позиција
под прагот на вториот потег

ДА СЕ ОСТАРИ

Работата ќе почека
Додека не го собереш поленот
на вековното искуство
Додека не стекнеш неопходен
квантум на тајни знаења
И не постигнеш завидно совршенство
во техниката на изведување на работите
Работата секако ќе почека
Доволно додека не остариш
Да остариш доволно за да ти изникнат
повторно забите: умниците
За да можеш да загризеш
Со силина во стисокот на вилиците
од тигарот
И со куршум в срце
што не ја испушта жртвата

СЛЕПЕЦ

Толку слеп со отворени очи
за толку на дофат работи
Од очигледна полза или забава
Сосема слеп за преправањата
занишаните показалци стегнатите тупаници
и за толку земни убавини
слеп ослепен лелé за жалење
Единствено не ги губам од пред видот
четворицата мажи со наведнати глави
И со мисли некои и самите
што не можат да си ги приберат
Четворицата смерни мажи
што го носат на рацете
Дрвениот ковчег со прогледаните
Со опулените очи од моето
некогашно тело во движење

НЕКОЈ НÈ ГЛЕДА

Некој можеби нè гледа
Со зеницата во клучката
на нашиот таен живот
Не истава око застанат зад завесата
на нашите закржлавени сетила
Зад стаклата непроѕирни од гледаната страна
Некој очигледно нè гледа
Некој што собира несобирливи докази
Што ги сумира нашите интимни промашувања
Некој што нема желба и потреба
во нашиот видокруг да зачекори
Да ни се приближи: да нè запраша
Да се здожали и нè дотепа од сомилост
Да нè куртули со еутаназија
Никој до нас во ниедно време да пристигне
Никој со разговетен глас да се јави
Само по некоја сенка од невидлив летач
преку земната сенка ќе ни мине

ЧЕКАЊЕ

Ја држите главата подадена
низ прозорецот на гиљотината што гледа.
на уличното славје
Чекајќи го ослободувањето
на гравитационото забрзување
Го држите прстот во процепот на вратата
Го чувате покрај перницата
седефното ковчеже со лути отровници
Во очекување на љубопитниот
што нема срце никого да подразбуди
Живеете во оаза под браната сериозно
во темелот напукната
одолговлечувајќи го преселувањето
И ве слушам во живописни
тропи додека пцуете
при секоја помисла на опасноста

РЕМАНЕНТНА ЕНЕРГИЈА

Држиш во рацете нож и стап
од непознато потекло
Ножот можеби најден
на губилиштето од градот откопан
од под девет други закопани градови
Стапот исечен од прастарите
шуми на непроодниот страв
Ги држиш рацете прибрани до телото
како склопени крилја од серафим
со столчени дијагонали и поткастрено перје
Од трепетот на твоите дланки да не се разбуди
непознатата помама на ножот
непредвидливата похота на стапот
Да не се зарие во доверливоста на првите гради
да не се скрши од собеседниковата глава
Злоупотребувајќи го укажаното гостопримство
на недолжните раце

ПРАГ

Можеби мислат дека е тоа
кој знае каков праг
Парче штица од варена буковина
Не е чудно под него да престојува
куќната влакнеста змија
Не сечило на сабја туку штит
над нејаките глави
Куќниот праг со врата
подотворена за гостинот
И кога влегува злото
ненадејно и непрашано
не шепотете ништо
Зашто е тоа глуво за сè
кога треба да се смилува
Не велете ниту дека ќе го запрете
И ако се обидувате
Раздрлувајќи ги сопствените гради
И ако како последна брана ја ставате
вратната жила преку прагот

Ѓорѓија НАЈДОСКИ

ПЕПЕРУГА

На почетокот изгледаше
како чуден ветер да доаѓа
а тоа пак
само играта ѝ била таква.

Лично не мислев дека е патник
кој толку брзо се изгубува,
само крилцата нејзини ме залажаа
и на бескрај ми заличија.

ЖЕНА НА ПАТОТ

Сонцето со огледала го измамува
во очите да ми го скрие.

Дури ѝ се раздиплува сонот
во топла пазува да легнам,
ѕвездени дојки ме мамат
челото да ми го допрат.

Место светлина збесена коса
лицето ми го покрива со прамен.

На благ ветер телото ѝ игра
и го одвејува поленот од нас
други љубови патем да се множат.

СТИШУВАЊЕ НА БОЛОТ

Ноќва е бележана со мои лузни
и со нив сонот ми ги стиша.

Таа се лулее на далгите од скитачите
и со сета сила удира в ребра.
Само Канео ме надвишува денес
со сув поглед далечината ми ја зема.
И штом погледот ме влече, си велам,
сака, ноќва, да му станам монах.
И моите лутања ги бара
и моите дамнешни далги да ги има
само Сонот негов како
во мојата болка да го стишам?

Охрид, јули 84.

ПАТУВАЊЕ НА ДАЛГИТЕ

Дојдоа со глас од Морето
колку да ми го заличат сонот.

Играта им е во љубовта
да го кренат морето
до летот на птиците.
А тие пак се вивнале во височина
како сончева далга одлетале.

Телата им се силни
со еден мав сами да се скршат
и кој ќе им верува
дека им била таква љубовта?

Од лута игра брегот им е пеѓав
тука и телата им одмораат:
како бели коњи пред патување
како нови птици за полетување.

ПЕЈЗАЖ НА НОКТА

Го испративме и Сонцето
колку да ни е лесен сонот.

Птиците се вселија в гранки
и на чудни плодови ни личат.

Очите ни се полна месечина
со собрани ѕвезди во зениците.
Некој поленот ни го укра
та ни сон ни трага ни се виде.

Кога се надвиши сонцето над нас
сетивме дека ни е спремна рожбата
уште првото утро да ја крстиме.

Загорка ПРИСАЃАНЕЦ

ЉУБОВ

Ни море од болка
Ни отровна рана
Ни копнеж
ни чемер
ни јад
сал песна
ко грутка збрана
и чувство што се јави прв пат.

Љубев многу
Љубев малку
Некогаш бедно
Секогаш чедно.

Љубев ретко
Љубев често
Еднаш страсно
Другпат бедно.

И на секој крстопат
Во срцето мое
За нова љубов
Има место едно.

Па дури и тогаш
Кога река од солзи треба да леам
Во душата плачам
И тажно се смеам.

ОТКРИВАЊЕ

Појди по патот на црвените ружи
Ќе стигнеш до работ на нашето откривање
Почуј го шепотот на нивните листови
Ќе ја запознаеш музиката на нашето зближување
Почувствувај ја миризбата на нивните цветови
Ќе ја доживееш пролетта во која изникнавме.

ЉУБОВ

Недофат си ми
Како боите од виножитото
Ќе те скријам
Во својата тајна ризница
И ќе чекам на раскрсницата
Земјата да ги отвори
Своите и твоите тајни.

Душко НАНЕВСКИ

РАСПРАВА ЗА НАУЧНАТА СОВЕСТ И ПОЕТСКОТО СРЦЕ

Постои нешто полошо од оспорувањето,
а тоа е погрешното толкување.

Ф. Диренмат

На именувањето на нештата, сите јазикотворци и мислители му придавале највисоко значење на сознавачки, означувачки, креативен чин. Аналогно на јазикот, од кој произлегува, тоа е одговорен чин и во критиката, која ги именува и означува духовните вредности. Оттука, креативноста на критичарот подразбира и дарба за длабоко читање, и моќ на умот — да именува, да означува, да дочарува.

Поводот да ги соопштам овде овие рефлексии, за жал е полемички. Беше неопходен овој преттекст за да се види аголот од кој сакам да поведам една полемичка расправа. Овојпат, тоа ќе биде осветлување на вербалниот стил на Катица Ќулавкова, која со наметливи, сегде — присутни, брзописни текстови, без размисла над Зборот, веќе поодамна, меѓу другото, ми упатува и мене малициозни предизвици за расправа. Се разбира, убаво е, како сфера на интересирања, што таа веќе настапува и како поетеса, и како критичар, и како истражувач на поетиката, и тоа со научна претензија за една егзактна школа. Но, проблемот е во тоа што, низ брзиот, незапирен поход, почна лесно да обезвредува многу вредности создадени пред неа, во форма на некоректни ознаки и интерпретации.

Всушност, пак сме пред предизвик на еден настап, што, нестрпливо, претпочита уривање по секоја цена, наместо надвишување во творечките сфери. Во случајов, К. Ќулавкова својата „афирмација“ ја сфатила како обезвреднување и изместување на другите, засегајќи ги во тој амбициозен стил и моите книги и објави во македонската литература. Отпрвин, јас подолго време молчев: мислев со времето ќе се преиспита и ќе дојде до подлабоки сознанија за својата критичка реч. Но, изгледа, молче

њето само ја охрабрува и натаму, сè побезобѕирно, **во сè да ги** меша своите лажни ознаки и амбиции. Повеќе не би ни можел да молчам, со оглед на моето полемичко чувство дека е крајно време за излез од промовирање на лажни вредности, од една поопшта хипокризија, што почна да ја напаѓа, како филоксера, и лозата на вистината и поезијата во нашата прекрасна култура.

* * *

Првиот предизвик, во стилот карактеристичен за К. Кулавкова, дојде со малициозниот „приказ" на мојата книга „Раѓање на метафората" (Мисла, 1982), полн со некоректни, неточни интерпретации (Разгледи, 2/1983). Тука, наместо да ја согледа мојата точка на тргнување, формулирана и во Предговорот, од указанијата на Р. Јакобсон за една „поетска етимологија" и „поетска граматика", како „ново, идно поле на поетичките истражувања", К. Ќулавкова се досетила да го раздвои творечкото единство на овие две клучни проекции. Таа кажува дека пристапот е „превасходно етимолошко — генетички заснован", но дека тоа е сторено „за сметка на потесниот контекст т.е. на построгата семантичко-текстовна анализа на дадената песна"(?). Всушност, со смислена полувистина, таа ја заобиколува премислата за **поетска граматика**, го доведува во прашање новумот на книгата: изобилството од конкретни откривања на поетската логика во песните, во контекстот на поетскиот „јазик во јазикот", или „говор внатре во говорот", поради што книгата носи и поднаслов :**Толкувања на тајниот говор на поезијата**. Фактографски речено, таа со лажна ознака: „опасност . . . толкувачот да се оддалечи од чисто поетичкото во своите поетички текстови.(,!), ја заобиколува сета емпирија од **дешифрирања** на внатрешната, поетска логика во структурата на книгата, низ која се откриваат подлабоките слоеви на културата и убавината на македонската поезија.

Не требаше многу напор да се проникне во оваа итрина и во целта на нејзината амбиција. За осветлување на таа цел во полемичка смисла, нека ми биде дозволено, овде да нагласам дека книгата „Раѓањето на метафората", како што е познато, беше сериозно оценета од агол на повисока компетенција: и во објавениот извод од рецензијата на научникот и поет Б. Конески, како дело што „ќе биде од интерес за секое натамошно научно истражување во оваа област"; и во приказот на германскиот научник В. Ошлис, кој, со ознака „југословенска книга на годината", говори за откривање на „**нов правец кон најшироките сфери на поезијата**", за толкувања со „зачудувачки модерен начин" и од гледиште на европската култура (објавено и кај нас, во „Нова Македонија" и „Вечер", според ревија од Диселдорф). Досетката на К. Ќулавкова е во обидот некако да се потиснат или обез-

вредат токму тие високи оцени, кои ѝ пречат во суетата, со амбиција таа „покомплетно" уште да зборува и за „недоследноста на методот"(!).

Но, по сета таа проѕирна итрина на К. Ќулавкова, од прелага до игра со сериозни нешта, сега се наѕира и нејзината имитаторска природа: со полтронство кон поимот „метод", таа превидува дека секој оригинален творец создава и **свој метод** низ своето дело.

* * *

Вториот предизвик, уште подрастичен, дојде во сферата на творечката етика. Во огледот „Поимот на Небиднината или творечкиот порив" (Литературен збор, 3/1983), К. Кулавкова пак со некоректна ознака на моите интерпретации на овој поим, си дозволила и слобода за конечен суд: „Душко Наневски, нарекувајќи ја сета поезија на Ацо Шопов 'лирика на небиднината' ја посочува изразитата **татковинска димензија**, нејзиниот **митски и историски карактер** (подвлекол, Д. Н.). А токму во мојот есеј од порано со наслов: „За поимот Небиднина", (Македонска поетска школа, 1977, с. 215—218), каде наместо **сведување на овие** димензии, говорам за **многузначноста** на тој поим, низ повеќе сфери, меѓу другите значења, како коб, неоствареност, не-битие и апсурд, стои запишано и ова: „...Поимот на Небиднината има и универзална вредност ... од светската тага, до урбаната мôра"· што, „му дава на тој **многузначен збор** и димензија на откриена поетска идеја, со нов, македонски термин, што може да биде од значење и за модерните струења и барања во поезијата".

Значи, или К. Ќулавкова не умее од брзина коректно да чита, или пак си игра со лажни ознаки во сферата на духот! Но, набргу станува јасно зошто ѝ затаила и творечката етика: за да, може, по сокривање на претходни истражувања и сознанија, таа да „открива" дека „Еден **многузначен поим** како што е Небиднина остава простор за различни пристапи и толкувања"! Значи, пак имаме знак на еден перфиден модел: со „научна" претензија да се обезвредува токму она, што потоа, можеби несвесно, се презема како свое откритие: од имитирање на насловот, до варирање на многузначноста, веќе во изразит конфекциски стил.

Кога го видов тоа, ми мина пред очи и смислата на мудрата изрека: Итра лисица — сама си наоѓа стапица! Амбициозната К. Кулавкова сама се открива како псевдо-критичар. Но, пак се воздржав, не реагирав јавно за оваа замка на умот и прелага во **културниот чин**. Причината е подлабока. Цел век се расправам со вакви ниски отпори, заобиколувања и прелаги околу идеите од моите книги. Напросто ми се смачи, почувствував и неудобност јавно да фаќам во лаги и една аназонка во културата.

А затоа што полемиката ја сфаќам како жива форма на креација, дојде момент да го кажам за културната јавност и ова: и покрај толку многу полемики, всушност сум желен за вистинска полемика: некој, првин, **коректно** да ги наведе или интерпретира моите идеи и становишта, па потем, од свој агол, или од повисока точка на гледање, да ги оспорува, а јас, низ одбрана, да ги доразвивам иницијалните форми на идеите, низ мои осветлувања на логиката, од ново видно поле, низ надвишување на духот што се викаат **дијалог**, низ чии искри се раѓа и ново сознание. За жал, таква можност не видов ни кај К. Ќулавкова и нејзините итрини, што само се надоврзуваат на ситните резони и досетки во стил на јавна деструкција.

* * *

Третиот предизвик од К. Ќулавкова, ја преполни чашата, ме побуди конечно да ѝ одговорам со оваа јавна расправа, веќе неодложна.

Го добив списанието „Стремеж" (бр. 10/1985), со наслов на корицата: „**Манифести во македонската литература**". Љубопитно го прелистав, гледам во содржината, не можам да сфатам: моите манифести ,објавени под наслов: „Кон елиптиките" (Современост, 4—5/1985) ги нема(!), како да не се објавени, како да не постојат! А таа, под тој опфатен наслов, што подразбира целина на сите манифести (не стои: избор), сега направила и една некоректна и недозволена **постапка**. Заправо, под таа ознака на еден јавен чин, сугерира чудна мистификација: дека тоа е сè што е објавено како манифести во македонската литература!

Потем, во уводниот текст на К. Ќулавкова: „Претходница и манифест — Местото на манифестите во македонската книжевност", видов дека и тоа е сторено по нејзин концепт, со повисока амбиција: да се оспори вредноста и карактерот на моите манифести како манифести, или тие да се заобиколат, поништат, до степен на обид за исклучување од натамошна комуникација токму како манифести(?!). Во тој стил, сосема се елиминирани и богатиот со интересни идеи текст на Милош Линдро „На генеративната песна" што има призвук на манифест (спомнат во уводот) и текстот на Александар Прокопиев: „Анти-упатства за лична употреба", кој не е ни спомнат, иако има, како манифест, убави поетски и поетички мисли, значајни за творечките процеси во поезијата кај нас во овој миг.

Меѓутоа, вистинска конфузија е уводното писание на К. Ќулавкова и во однос на манифестите што се преобјавени. Всушност, без подлабоко да спознае и да мисли што говори, со лажни ознаки, го девалвира и поимот манифест! Лажна е уште првата реченица: дека манифестите се „една од ненужните" чинители на

книжевниот развиток(!?!). Каква логика на една модерно учена, а последна мохиканка, која сака денес(!) да пропишува и суди што е „нужно" во литературата (во стил на нов идео-комесар)! Каква непромислена оцена за дејството на манифестите, на пример, од надреалистите или футуристите, кои направија пресврт и отворија пат на модерната мисла, поезија, уметност во светот.

За илустрација на јавната дрскост, со која К. Ќулавкова обезвредува сè што ќе допре, неопходно е да наведам овде и како таа, по кратка постапка, се пресметува со извонредниот, надахнат манифест на Радован Павловски и Богомил Ѓузел: „Епското на гласање" (Поља, 1960).

Иако го „застапува" и преобјавува овој манифест, во уводниот текст, првин, пласира една невистина: „Несвојствен и невообичаен како книжевна форма, манифестот не наидува на по широк одглас ниту во општествената, а за жал ниту во книжевната јавност". А кога би била студиозна, можела да види, и фактографски, дека за тој манифест е објавен и висок одглас, уште во мојата книга „Македонска поетска школа" (1977), каде дословно стои: „. . . Тогаш ретко кој насетуваше дека таа творечка објава навестува доаѓање на нов, трет бран, цела плејада млади поети, што **ја раздвижи и сврте кон сопствени** извори модерната македонска поезија . . . Тоа и на манифестот му даде значење на **извонреден документ,** кој, со интензивен однос кон творечкиот чин, **ја насочи кон модерни, повисоки нивоа и сета македонска поезија**" (с. 267).

Се разбира, ги имав во вид големите, **движечки идеи** од тој манифест: Не да се создава песна, туку да се пее . . . Ние не спиеме, ние сонуваме, значи создаваме . . . Однадвор се бара, внатре се пронаоѓа . . . Ние имаме сопствени извори и генеза своја . . . Ние сме телепати на просторот . . . Ништо совршено, а сè уште многу ново . . . А К. Ќулавкова, уште и пакосно ги означува со својата „високомерност", говори за „непречистен текст кој „. . не успева да биде заокружен концепт на новата поетика . . ."(?!?). Изводот е јасен: или е длабока изреката дека Големи идеи не влегуваат во мал ум, или таа е во побудите изразита штетница, која убива идеи што се создале пред неа во нашата култура.

Од тие ситни резони, не минуваат подобро ни движечките идеи, од другите преобјавени манифести, кои без оглед на моќта и дејствата, беа агенси за излез од застоеноста или зачмаеноста, за надминување на постигнатото, за раздвижување на мислата. А К. Ќулавкова, освен со низа „меродавни" забелешки, ги обезвредува сосема и со крајниот заклучок: „Како и да е, манифестот во македонската книжевност, не игра голема, насочувачка

и двигателна улога (?!). Како да без нејзините задоцнети насочувања, сѐ било и останало мртво слово на хартија!

* * *

Како што спомнав, од тој уводен текст со конфузни мисли, очигледно, најлошо им се суди токму на објавените мои манифести. Тие се едноставно елиминирани и депласирани, само со две скудоумни, необразложени реченици: „Неодамна се појави уште еден спис со тенденција да биде манифест, од Душко Наневски", или „Текстот на Наневски, иако во поднасловот се именува самиот, Манифести, има претежно самотолкувачки карактер одошто програмски".И тоа е сѐ, како да со една лажна ознака-етикета може да се сокрие објавена духовна вистина.

Овде е момент, да се расчлени и смислата на она мото дека полошо од оспорување е погрешното толкување.

Пред сѐ, основното значење на зборот манифест е објава, со широк спектар на значења: објава на нова идеја, спознание, откритие, програма, ориентација. Во иницијална смисла, сеедно е дали е од поединец, или од група. А само низ времето се покажува колкава е иницијалната моќ на манифестот — како поширока програма или ориентација на творците во една култура, или меѓу струењата на идеите на универзален план. Од тој агол,ознаката на К. Ќулавкова дека тоа е „спис со тенденција да биде манифест", само ја искажува нејзината немоќ да именува коректно, однапред оспорувајќи нешто за што **суди само времето**.

Потем, што значи досетката за „самотолкување"? Во принцип, секоја објава на манифест всушност е самотолкување на идеите, што во светот се вика авто-интерпретација. Имавме можност од цитатите да видиме дека и Радован Павловски и Богомил Ѓузел во манифестите говорат во свое име, ги интерпретираат своите идеи, како што тоа го прават и авторите на другите манифести. Значи, во прашање е не само погрешно толкување, туку и оспорување и елиминирање на моите манифести со **лажна критичка премиса** и очигледна контрадикицја во критичкиот чин на „изборот"!

А што се однесува до сугестијата дека моите манифести имаат „претежно самотолкувачки карактер, одошто програмски", можам овде да речам дека тоа е врв во стилот на некоректни или погрешни ознаки, со кои К. Ќулавкова се обидува да ги заобиколи /измести над сѐ токму иницијалните идеи и програмски формулации. Можеби и нејзината побуда доаѓа од авангардниот призвук на тензијата на манифестите кон нови откривања, како во поентата: „Би рекол, и во правец на една нова, **идна поетика на знаците**, со која, низ навестувања и импулси од Зборот, завлегуваме во ново, ѕвездено време на поезијата". Како би можела таа и

да замисли авангарда која е вон нејзиното учество и насочување!

* * *

Во тој стил на амбициозно, а брзоплето-површно-лесно обезвредување на духовни вредности, К. Кулавкова направила и еден фактографски превид: во нејзината „исцрпност“, ни во текстот ни во списокот на литературата, не се споменува дека еден од моите манифести, под наслов: „Можности од еден експеримент“, е објавен прво посебно, уште во 1982 година (Студентски збор 8.IX 1982, с. 13). А за некоректноста, со која го означува и него со „претежно самотолкувачки карактер“, нека ми биде пак дозволено, заради одбрана на идеите што таа сака да ги измести/поништи, да цитирам и интерпретирам овде за што всушност ѝ се говори на книжевната јавност во тој манифест.

Имено, по објавувањето на Елиптиките, низ една случајна игра на духот, со вертикално читање на крајните зборови на стиховите, ми се откри, во Елиптика 55, чудесен, поетички афоризам:

„Стихот — затворено откритие“.

Длабоката смисла на овој афоризам, ме поттикна натаму да трагам. Се изненадив од цела низа на чудесни вертикали — нови афоризми што сами ги создале зборовите — творци! Проверив низ друга поезија — сегде излегуваат низ вертикалите убави поетски идеи, луциди, метафори. Тогаш и се одлучив да ја откријам тајната за сите творци, во форма на објава/манифест во кој стојат и овие **програмски идеи**:

„Некои интеграли на поетскиот јазик, се објавуваат сами со вертикални сочетанија на крајните зборови на стиховите, во облик на нов стих . . .

Тоа е клуч на подлабока тајна, која творците ќе ја разберат. . .

Манифестот на нова поетика.

Почеток на ново, и вертикално, побогато читање на крајните зборови од **секоја поезија** . . .

Нови можности за спознавање и откритија од поетскиот јазик.

Неисцрпна поезија на јазикот“.

Во честито читање, само по себе се разбира, дека тоа веќе не е „самотолкување“ на својата поезија, туку објава на една тајна или **феномен од севкупата поезија**, што може, како агенс, да иницира и побогати и подалекусежни процеси во поетското создавање денес.

* * *

А сега, со фактографска логика, да видиме и што претежнува: дали „самотолкувањето“, или „програмскиот карактер“ во

целината на моите објави, не случајно именувани и означени како манифести. Уште во првиот манифест, под наслов „Тајната на Азбуката", и покрај автоинтерпретацијата на генезата на идеите, коректно означена и со поднаслов: „За постанокот на поемата" посуштествена е поетската објава на спознанието за постоење на **Тајна на Азбуката**: од указанието на Есхил, дека Прометеј, меѓу другото, им ги открил на луѓето и „врските меѓу буквите"; низ податокот на Р. Гревс дека Седум жици имала Аполоновата лира, исто како што Седум самогласки имала Пра-азбуката, што ми се виде како „Клуч на хармонијата"; сè до хебрејското верување дека „Секој глас е во врска со еден ангел на Јехова", или дека како што стои во манифестот: „Јазикот дарува допир со духот".

Притоа, чудно е како К. Ќулавкова, барем како поетеса, не се замислила над мојата објава: „Една буква, како знак, вкрстува значења". Или над насоката што се открива во македонскиот јазик, низ иницијалните врски на буквите меѓу „зрак и зора" и „мрак и мора", или во францускиот меѓу aureole" (аура, зрачење) и „aurore" (зора) или меѓу noir (црн) и nuitg (ноќ). Очигледно е дека овде од создадениот поим за Тајната на Азбуката, зрачи подалекусежната, **програмска цел** на објавата/манифестот: како указание и увод во натамошно трагање по тие тајни на јазикот, низ внатрешната, поетска хармонија меѓу созвучјата и согласијата, низ нови допири со **неисцрпната поезија на јазикот**, од која води потекло и сета поезија.

Само некоја заслепеност, од извитоперени амбиции, можела да го заобиколи овој зрак на вистините и лажно да ги означи како „самотолкување"! Ако е и од учената, модерна „интелектуалка" К. Ќулавкова — премногу е: како беда на духот и слухот за значењата на Зборот.

* * *

За таа беда на духот, уште поречито говори и обидот за премолчување или девалвирање со општа, невистинита ознака и на објавените идеи од манифестот под наслов: „Творечка матрица на јазикот". Овде не станува збор само за мене, за Елиптиките, или за некакви „самотолкувања". Во прашање е иницијалната формула од **Климент Охридски** дека има **„скриени тајни во формите на зборовите"**, кои **Кирил Филозоф** „разумно им ги толкувал на сите народи, на едни со писмо, на други со учење". Далекусежноста на таа формула, со инструктивен призвук и по илјада и сто години, ме побуди, да изведам од неа, и да објавам една нова идеја, за современа, поопшта **ориентација**:

„Трагањето по тие 'скриени тајни форми на зборовите', ме упати да видам дека не е доволна научната, формална етимологија,

која само констатира потекло на зборовите, и дека треба да се воведе поимот за една нова, семантичка, поетска етимологија, која би го истражувала скриениот, поетски принцип, или пренесен, поетски логос по кој се создавале зборовите".

Всушност, станува збор за продолжување на мисијата на Кирил Филозоф на модерно ниво, низ спој и со идеите на модерниот филозоф Хајдегер, кој бара враќање на пра-значењата од грчкиот јазик, зашто, како што е речено: „. . . и сфатил и рекол дека денешните јазици се оддалечуваат од првобитните, изворни значења, или дека се множи денес во културата едно големо празнословие, како што вели тој „брборење без подлабока смисла". Изгледа, не случајно, К. Ќулавкова, во име на сите вербалисти, ја осетила острицата на оваа опаска, што ја засега и неа, токму во нервот: во празнословието и „брборењето" во епигонски „структуралистички" стил (во говорна струја, наречена „сингерица"). Затоа и одлучила и се амбицирала да ги сокрие од јавноста, или да ги исклучи од дејство, токму идеите и осветлувањата од моите манифести, со сведување на некакво „самоотклонување"!

Но, таа пак не размислува дека со тоа исклучува од комуникација и нешто позначајно, како пра-мотив за тие манифести. Тоа е објавата на една корекција на Хајдегер: дека „не само во грчкиот, туку, скоро аналогно, и во македонскиот јазик, кој сочувал многу древни форми, јасно се гледаат и врските меѓу звучењата и значењата, и складот, и чудесната, внатрешна убавина на зборот". Понатаму доаѓа и моето сознание дека „. . таа чудесна, поетска матрица, потисната со меѓуслоеви од модерниот развој, како скриен, или заборавен логос во формите на зборовите, постои во секој јазик". Како и указанието за еден можен, и поактуелен правец: не кон враќањето на пра-формите од грчкиот јазик, како што предлага Хајдегер, туку кон едно „ново, побогато движење кон автентичност на модерната култура, и обнова на духот на секој јазик".

Овде се допираме и до еден аргумент од тој манифест, што подлабоко укажува дека „таа творечка матрица е универзална". Ќе наведам само една аналогија, што може да биде од клучно значење за оваа полемика. Имено, во Елиптиките, по логиката на зборовите, се создаде и афоризмот: Совеста е суд, суденото е судбина". Чудесно е што истото значење се искажува и во француската творечка низа: for (суд); for intérieur (совест, или: внатрешен суд); fortune (судибна, коб, среќа). Но сега најдов и уште едно указание од таа семантичка низа: for extérieur (правда, или надворешен суд). Останува К. Ќулавкова да размисли за моќта на тој суд, кога, како „самотолкување" ја обезвредува и програм-

ската објава од тој манифест: „Во таа семантичка филозофија, секој народ ќе може да црпи спознанија од скриенеите тајни во формите на својот јазик".

И не е важно овде, кога кај неа ќе проговори совеста (внатрешниот суд), ниту е битно кога таа ќе спознае зошто така лесно си игра со книжевната судбина (кобта или среќата). Јас се обраќам овде до јавноста заради нешто многу поважно од мислењата за себе: за надворешниот суд, или принципот на правдата, која е само активен облик на вистината.

* * *

Со оглед на поетичките интересирања на К. Кулавкова, што би подразбирале упатеност во поетиката, уште попроблематично е како, и низ нејзиното сфаќање на функцијата на манифестот „да се покрене нова ориентација во книжевната уметност" (с. 998), си дозволила да го депласира во јавноста со погрешна ознака и мојот манифест под изразит наслов: „Поетика на знаците", А токму тука, за ново сфаќање на книжевната уметност, е објавено и ова:

„Знакот и се вика знак, затоа што навестува значење. Она што е невидливо, се јавува низ знаци, симболи, слики, во сликовна логика на поетската визија".

Ако таа не можела да ја сфати новата иницијатива во тој семантички став, останува да се наведе, како факт, во оваа расправа пред јавноста, и она што дословно е речено за покренување на една нова поетичка ориентација:

„Во поетиката, досега се употребувани теориски изрази за јазикот: средства на поезијата, инструмент на поезијата, орган на поезијата. Се надевам дека од Елиптиките убаво се гледа дека и сето тоа треба да се коригира со нови ознаки: зборот е нуклеус на поезијата, иницијална форма на поезијата, маја од која само се продолжува создавањето на поезијата. Тоа веќе воведува во тајните на една поетика на јазикот, започната уште од А. А. Потебња, со изреката: „Зборот е уметничко дело, а неговото создавање е уметнички чин".

Јасно е дека овде Елиптиките се споменуваат не заради „самотолкување", туку како што е речено во крајниот извод: „Значи, не е збор само за обид, туку и за една поетика, што би ги проширила границите на поезијата ... Притоа, почувствував и миг за нов почеток: од Тајната на азбуката, кон откривање на нови сфери за создавање поезија".

Сега е видлива и логичката контрадикција на К. Ќулавкова, а сосема провидно се насира и зошто умот ѝ оди кон лажни ознаки, а не кон суштината, спознанието, вистината. Таа не прави разлика, на која укажува уште Станиславски: „Убаво е кога се сака уметноста во себе, а не себе во уметноста"!

* * *

Од гледиштето на поезијата, и од тоа што К. Кулавкова настапува и како поетеса, најапсурден е нејзиниот обид да ја сведе под општ знак на „самотолкување" и поентата на сите мои манифести, како создавање на нов поим: „За јазичната интелигенција". Овде, идеите од поранешниот манифест „Можности од еден експеримент", натаму се развиваат, со ново спознание за творечката моќ на јазикот сам по себе. Всушност, тоа е илуминација од чудесните афоризми, што сами се создале низ спој на крајните зборови на стиховите, од логосот на зборовите — творци:

„Азбуката — лира на хармонијата (3); Вдахновение — во духот чин (14); Песната — игра на сонот (36); Срцето — за девојките закон (60); Јазикот — светилка на убавина во умот" (64) . . .".

Мислам дека овие ингениозни афоризми, што ги создала сама јазичната интелигенција, низ вертикалите на поетскиот јазик, би можеле да им прават чест, кога би биле од Сократ или од Платон. Да сум сакал, во смисла на „самотолкување", или во знак на суета, како што тоа го конотира К. Кулавкова, јас сум можел и да мистифицирам: да ја кријам тајната дека афоризмите сами ги создале зборовите — творци, да ги потпишам и објавам под свое име, па да очекувам таа, или некој друг критичар, да ги толкува, вреднува, афирмира, како проблесоци или зрна на духот.

Меѓутоа, восхитен од откритието, со објавата/манифестот, јас сакав таа тајна, за творечките импулси од вертикално читање на сета поезија, да им ја соопшта на сите творци, како што е означена:

„— верзија на модерниот сон за електронска интелигенција, во похуман облик на творечки допири на зборовите . . .

— тајна на дарбата — дарување од Јазикот на творецот и на Создавањето . . .

— можност за црпење нови идеи, убави метафори — од јазичната интелигенција".

А претежно програмскиот карактер и изрично е нагласен, за ориентација кон таа игра на духот:

„Се разбира, не е секој спој откритие. но привлечна е творечката игра, изборот на скриени, драгоцени бисери.

Може да се замисли изобилството, кога творците, на сите јазици, од вертикалите на крајните зборови од сета поезија, би почнале да црпат идеи, луциди, стихови — од јазичната интелигенција.

Ќе се јави нов ритам во создавањето, забрзувањето на откритијата од јазикот, од ѕвездениот логос на бескрајот".

Сега можам и јас, навистина егзактно, да изразам и еден етички суд: како можело сето ова, како **ориентација за сите поети** кон уште еден можен, **нов правец** за создавање поезија, да се означи и измести/девалвира како „спис со тенденција да биде манифест", кој, „има претежно самотолкувачки карактер одошто програмски"(?!?). Во сета итрина на тој чин, ако не како поетолог, барем како поетеса, како не се сепнала К. Ќулавкова пред заумните вертикали, убави метафори, што сами ги создаваат зборовите — творци во поетскиот јазик.

Нашински речено: Кај ѝ беше умот, како ѝ кандиса срцето! ѝ кандиса срцето!

Или, со модерен, интелектуален речник: за научна претензија — каде е научната совест; за поетската амбиција — каде е поетското срце?

* * *

Овде, поради тој **скандалозен чин** во нашата култура, би поставил и две јавни прашања, што се од интерес за сфаќање на малициозната игра со духовни вредности.

Чудно е како К. Ќулавкова, по студии на францускиот јазик во Париз, изигрува овде модерна „интелектуалка", а не сфатила една од најдлабоките семантички пораки за почитување на создадените вредности, токму од францускиот јазик: — valeur (вредност, важност), — valide (полноважно, проверено потврдено), — validité (законитост). Ако таа елементарна порака за однос кон вредностите, не ја научила на европско ниво до степен на интелектуална честитост, со која логика изместува духовни вредности или си замислува уште и јавно дејство со пакосен збор? Нејзиниот фатум може да биде и во иронијата од една позната, мудра порака за проверка, одбирање и негување на вредностите од нашата илјадагодишна култура, која експресивно гласи: Од зелена тиква семе не се зема!

Од гледиште на нивото на духовната објава, кога К. Ќулавкова веќе си зела обврска да говори за манифестите и нивното значење, уште почудно е како, токму од француската култура. превидела, или не сфатила, уште една, дејствена димензија, на пример, од Вториот манифест на Бретон (1934), во кој. овој иницијален дух на надреалистичката побуна, беспоштедно и жестоко, расчистува со филистрите, фарисеите, лажливците во сферата на духот, во француската култура. Или таа мисли дека и тоа е „ненужен" манифест, што води кон акутното прашање: Кога и ние ќе излеземе од толеранцијата и објавата на лажливци во културата? Иако поводите за ваков вид полемика во суштина се ситни, големи се последиците за состојбата на духот, бараат расчисту

вање на нештата: за конечен пресврт кон повисоки нивоа, за полна афирмација на вистинските вредности и во македонската култура.

* * *

На крајот, уште едно неопходно напоменување, или указание уште од почетоците на македонската култура. Климент Охридски, ингениозно говорел и за „закон и милост на јазикот". За да не се чини дека на некои места сум нешто престрог или преостар во оваа расправа, ќе додадам: не би ни можел да имам претензија да бидам поблаг од Климента, кого веќе сум го означил и како „гулаб — дух на љубов меѓу живи луѓе"; а да бидам поостар од него, не би ни сакал, нити би личело во нашата културна традиција. Имено, самиот Климент Охридски, фарисеите и лажливците, кои повредуваат вистини на духот, означувачки, речиси модерно, ги именувал како „умови помрачени од завист" И во смисла на психо-генезата на слепилото и пакоста, и во мотивот за дејство под нивото на духовниот стил и убавината на културата.

Санде СТОЈЧЕВСКИ

РАНАТА ПРОЗА НА ТРАЈЧЕ КРСТЕСКИ

Каква обврска чувствува приказната на Трајче Крстески спрема заедничкото и поверливо искуство од кое тргнува, со кое се храни и се потпомага, врз кое, конечно, целосно се потпира? Всушност, можеби вистинското прашање треба да гласи поинаку: дали раскажувачката проза на Трајче Крстески воопшто чувствува обврска спрема она што е надвор од неа, спрема неизбројното шаренило од кое самата поникнува? Зашто, уште површното наше искуство со најраните раскази на Крстески ги нотира нивните основни својства; самоувереноста, бескомпромисноста, целосната игнорација, или, уште повеќе, апсолутната индиферентност кон околноста. Лесно станува забележливо дека оваа проза одбива да се задржи, како врз нешто значајно, дури и врз очигледната нејзина различност не само во прозата со која соседствува, туку и од било што со кое би можела или би требало да биде доведена во некаков сооднос, мерливост или споредба. Преисполнета со младешка самодоволност и со свест за единственост, таа не се труди да ја афирмира сопствената нечитливост; ваквата нејзина значајка е нешто што само по себе се пдразбира, тоа е елемент со кој таа однапред смета како на составка што е вградена уште во зачетокот. Раната проза на Трајче Крстески го потхранува сопствениот полет од целосната дискрепанција на светот. Небаре сите овие раскази се една умножена парафраза на гласовитата максима на Маларме за светот кој постои со единствена цел да стане книга. Расказите на Крстески систематски спроведуваат една безобврзна и селективна експлоатација на опкружувачкото различие. Сè што е наоколу, внимателно и испитувачки се зема предвид, се проценува неговата употребна вредност и, по темелната проверка се задржува за градбата, или, што е најчесто случај, незаинтересирано му се враќа на бескорисното мноштво. Бескорисно, затоа што прозата на овој автор го признава единствено сопствениот, литературен аспект; разноликоста на светот постои, и според тоа и се оценува, исклучиво како книжевен материјал. Оттука, именката творештво, применета врз ра-

ната проза на Крстески добива едно специфично, нагласено, удвоено, значење; испишувајќи ја својата стегната младешка проза, овој писател создава амбициозна уметничка посебност, но истовремено, своеволно, неодговорно забавувајќи се, или пак, според некоја недоловлива замисла твори своја космогонија. Во ваквата творба на Крстески читателот одвреме навреме во лет ќе забележи препознатлив и близок детаљ од нашиот заеднички свет, мигум ќе претпостави дека е на трага да открие постапка или однос совпадлив со нашата емпириска проверливост, ќе биде подготвен доверливо да се отвори за содружништво. Писателот на оваа проза, меѓутоа, не прифаќа одговорност за ваквото избрзување. Уште во 1967 год. со 17 години тој ќе напише, а во 1968 ќе ги објави, истовремено, во еден број на списанието „Стремеж" расказите „Љубов", „Бојно поле" и »Бесилки" во кои пред сите нас ќе испречи многубројни и најразлични загатки и дилеми. Несигурноста и двоумењата се јавуваат и се умножуваат уште од насловот на првиот расказ — „Љубов". Се покажува залудно и бесполезно нашето потпирање врз вообичаените конотации; бидуваме изненадени и изневерени во сите очекувања. И покрај тоа што првата телеграфска и безмилосна реченица **„Таа го сакаше него"** остава тесен простор за снаоѓање зашто сепак, овозможува ветувачко семантичко мовче со насловот, набргу попаѓаме во настани каде што искуствата од нашиот свет повеќе не можат да ни бидат од никаква полза. За каков впечаток да се одлучиме, набргу чувствуваме дека се отвора пукнатина, зјас расчекор меѓу она што го очекуваме и меѓу она што ни бидува соопштено, бидуваме изложени на серија изненадувања. Еве го, за потврда, непосредниот почеток на расказот „Љубов": **„Таа го сакаше него. И него и пустињата во која живееше тој. А нему очите не му беа во очните дупки, туку малку подолу од нив и црвени му беа очите малку подолу од очните дупки. Тој живееше во пустињата со пустинскиот ветер, а таа дојде еднаш, потоа втор пат и трет пат малку потоа и му рече, ти се бил голем војсководач и затоа те протерале. а тој молчеше и се насмевна на жешкиот пустински песок. Дуваше жежок ветер. Тој ѝ го покажа ветерот и ѝ рече, не ти личи ли на крст со чудна форма, а таа рече, не знам."**

Дури и да го нема она шокантно изместување на очите „Малку подолу од очните дупки", сепак попаѓаме во некој неразгатлив распоред на меѓуодносите и чувствата, на функцијата на просторот, местото на единката во мноштвото, неговата улога во минатото. Со многу напор и концентрација ние можеме доволно да ги подредиме на тој начин што да добиеме растегливо задоволителна претстава за прифатлива приказна: **Тој** бил голем

соопштено дека недоволно јасно дефинираното и непознатото лице од почетокот на расказот, кое постојано ја менуваше и подзакриваше сопствената природа, метаморфозира во божество:

„Тој се смееше, а имаше бела брада и беше Господ бог“.

Последниот расказ од оваа група, со наслов „Бесилки“ е под најдиректно озрачје на привлечната идеја од „Странецот“ на Ками, но и во него на поголем број места избива умеењето на Крстески во една полуреченица да згусне повеќе говорливи, асоцијативни значења. **„Тој стоеше врзан под ѕвездите“**, запишува некаде кон средината на овој расказ авторот, успевајќи во оваа лесно прегодна структура со едно движење да го разгрне светот и да го испразни од секаква друга содржина претворајќи го во огромна стена, во достојното престојувалиште на лишениот од слободата. Над него пак, небаре крунски венец за признателност трепкаат далечните ѕвезди исполнувајќи го со пријателска надеж за можната ослободувачка.

Од сличен тип е секако завршната реченица: **„Тогаш го зедоа од сонцето“**, која ги соединува конкретниот и фигуративниот исказ, зашто станува збор за симнувањето на обесениот кој е осветлен од утринското сонце.

Една година подоцна овој писател го објави циклусот од единаесет „Лудила“ и изводокот од подолга проза „Англиско навивање“. Со овие прозни прилози овој млад автор, суверено се потврди како писател кој умее да ја испишува највозбудливата актуелна проза кај нас. Записите на тема „Лудило“ беа всушност единаесет разиграни виртуозни варијации кои и дури со надворешните, графички елементи укажуваа на недвосмислената амбициозна задача што овој писател си ја поставил; да испише проза која напросто ќе се струполи врз страницата, како надојдена матица да плови и да понесе кон далечниот крај сè што ќе и се испречи на патот. Во најголемиот дел ослободени од интерпункциските знаци пред сè од точките, овие записи се прелеваат преку отворените реченици од еден во друг доближувајќи се до возбудлива песна во проза. Во нив беше дограбено сè она што претставуваше содржина во животот на еден млад човек и беше опсипувано со чудесниот сјај на насетениот копнеж за големи потфати во животот и за совршенство во уметничката област.

Подолгиот извадок „Англиско навивање“ веќе покажуваше амбиција на скротување на темпото, со што се создаваа услови за попроникливо и поаналитичко загледување и транспонирање на материјалот. Во оваа проза веќе почнуваат да се јавуваат донекаде профилирани ликови и да се оформуваат ситуации во кои тие се

судруваат, се доведуваат во односи на проверка. Над малограѓанската застоена атмосфера, возбудливо контаминирана од пубертетските вознеси, се искрева маглината на ѕвездените копнежи, всушност на копнежите по ѕвезденото. Во атмосфера во која се нарачуваат „**уште четири коњака и две мастики додека овој клуб е сеуште клуб на глувонеми**“, избива вака згуснат и осветлен пасус:

„Ајде стопете една ѕвезда. Стопете ја вашата ѕвезда ако ја имате. Ја немате, знам. Стопете ја мојата ѕвезда. Сметам дека ја имам, сметам дека онаа што трепери е моја. Ќе речете, ќе речете, сите ѕвезди трепераат. Можно е, но јас гледам една што трепери, една која паѓа и останува заборавена. Тоа сум јас“.

Малку понатаму од текстот избиваат следните императивни реченици: „**Морам да одам дома и да пишувам роман**“. И; „**Заљубен сум и можеби затоа се одлепив од калта**“.

Во овие прозни прилози Трајче Крстески на својата проза ѝ допушта донекаде да се **очовечи**, соработнички му подава рака на читателот иако и натаму најголемиот дел од неговата раскажувачка проза останува резервиран за херметичните виртуозни исказни. Ликовите сè повеќе добиваат својства што приближуваат до читателот, но Крстески секогаш „во ракавот“ сокриваше потег со чие воведување во играта како на волшебна сцена наеднаш менуваше сè, дејствието скршнуваше од предвидливата насока и читателот бидуваше ускратен за она што го насетил, но истовремено добиваше вистинска компензација зашто беше награден со необичното. Навидум познатото и блиското што го имаше пред себе се навируваше и до врв се исполнуваше со некаква непоимлива егзотичност и магија, предметите се исполнуваа со таинство, луѓето добиваа чудни наклоности и својства; на повидок беше бајката. Всушност, прозата на Крстески дури и кога наврапито избива со сурово реалистичен детаљ некаде длабоко го одржува огништето на бајковитото. Таа во секој момент може да ја пречекори привремено затрупаната црта и сè да тргне кон сосема друга цел, да се исполни со суштества, симболи, со предзнаци и призраци, да отвори поле и простор за пресметка на стварното и замисленото и измисленото, да создаде можности за проверка на нашата цврстина и прилагодливост кога наврапито ќе ни се извлече од под нозе сигурното тло. А токму тогаш, сугерира прозата на Крстески, вистински човечното во човекот ја добива својата шанса. Човекот се свртува кон сопствените притаени можности и најчесто се збиднуваат подвигот и херојството. Тогаш е можно да се направи пресврт во востановените активности, да се преиспитаат применуваните принципи и да се преземе нов чекор, да се воведе нова постапка, нов принцип. Тогаш „**ние ѕидаме ѕид според еден сосема нов принцип. Го ѕидаме**

одоздола, од коренот, ставајќи го материјалот во коренот и сè така, а тој се извишува нагоре".

Читана на ваков начин нејасната рана проза на Трајче Крстески можеби допушта да се чита и како повик за непровереното, предизвикливото и новото, како определба за посегање по „својата ѕвезда што трепери".

Миодраг ДРУГОВАЦ

КОН СВОЈА ПОЕТИКА

Славе Ѓорѓо Димоски: „Студен порив“, изд. „Македонска книга“, Скопје — 1985.

Не постои дефиниција на модерната лирика, иако нејзините многубројни проучувачи, тргнувајќи најчесто и од сосем спротивни методолошки позиции, се обидувале да одговорат и на основното меѓу многуте чувствителни и деликатни теориски прашања: Што е тоа, имено, модерна лирика?

Позитивистичкиот објективистички критериум „спознавање наместо прогноза“ на Хуго Фридрих, макар колку да претендира на научна втемеленост и оправданост, се покажува како нецелосен со самиот факт што од видното поле на проучувањето на сложената и противречната феноменологија на модерната песна ги исклучува индивидуалиетот, оригиналноста и вредноста како клучни естетски категории без кои и едно научно микроскопирање по структурите на таа песна е просто незамисливо. За тоа беше свесен и Миливој Солар толкувајќи ги методолошките идеи и сфаќања на споменатиот германски романист (во поговорот на книгата Структурата на модерната лирика, 1956; 1969), приспоменувајќи дека начелото на „објективната дескрипција“ не е којзнае колку сигурен патоводител низ шумата од факти што ни се нудат од модерната лирика. „Но и таквото методолошко упатство, вели М. Солар, не е ни малку лесно да се употреби во студирањето токму на модерната лирика“.

Неоспорно е дека во определувањето на поимот модерна лирика нејзиниот објективен проследувач треба да тргне од еквивалентот модерна сензибилност во спектарот на особеностите на анализираното дело. Во тој случај и песните во збирката Студен порив на Славе Ѓорѓо Димоски недвосмислено ќе е нужно да се прифатат како модерни. А тоа е, секако, сензибилноста на јазикот на песната; истовремено, тоа е сензибилноста на целокупниот духовен релјеф на песната, релјеф, всуш-

ност, што преку јазикот ги открива сите други свои феномени, особености и квалитети.

Токму во таа смисла ги проследуваме, на пример, песните Утре, Песна, Темен коњ лежи над планините, Вечерна песна, Лесна земја, Нижанка, Магла, Одмазда и сите пет песни, покрај другите, од додатокот Пет македонски преродбеници. Се бара нов мотив и се експериментира со зборот, се растајнува неговото јадро, се искушува неговата душа, се бара тој да ги открие непознатите созвучја и непознатите значења; уметнички се осмислува копнежот на поетите низ времето по една нова лирска синтакса ... Дури и кога мотивите се толку познати, како во случајот со петте македонски преродбеници (Теодосија Синаитски, Марко Цепенков, Константин Миладинов, Григор Прличев и Рајко Жинзифов), во песниве се среќаваме со нови простори, звуци и значења на една модерна поетика, во која дистрибуцијата на лирските сигнали е толку рационализирана, толку церебрална, што се чини како лирскиот флуид да бара загадочни и темни канали низ кои ќе се пробие за да проблесне, конечно, со еден наполно свој немир и звук.

Ги истакнавме квалификативните загадочно и темно; упатениот читател нив ќе ги сфати како естетски категории на модерната лирика, т.е. како второто лице на т.н. дисонантна напнатост на модерната песна (а оваа, всушност, е иманенција на нејзиниот модернитет)! Така стојат работите — барем според модерните теоретичари на модерната лирика. И, се чини дека тие се навистина во право: конституирана е тука една нова, речиси непозната ритамска структура, а следствено и една нова мелодија на стихот и песната. „Го менувам редот“, вели С. Ѓ. Димоски во песната Надвор, во себе гледам. Укажувам и на стиховите од песната Утре: „Ќе смекнат / сивите конструкции / на денот“, а во тој контекст и на стиховите од песната Еве темен звук. Крај: „Еве темен звук. Шуплив и / леплив мир, соседство празно . . “ односно:

И, еве, чакал. Во грлата ни!
Разговор притаен вешто, сведен до крај.
Сиплив песок, воздух што заграбува,
перед, глас што не остава ништо . . .

Не е само претпоставка дека одделни синтагми или метафори, поими или симболи и поетски експликации („сиви конструции“, „темен звук“, „соседство празно“, „чакал“, „сведен до крај“, „неред“ се творбени чинители на поетичките предилекции со сосем определени теориски исходишта и атрибути. Воопштено речено тие се израз на една модерна чувствителност, која и натаму

проговорува речиси од секој стих на овој млад и оформен поет, поет со свој пат, свој вокабулар, свој глас, своја иднина ... Психолошкото и филозофското објаснение на таа чувствителност, повеќе од сигурно е дека треба да се побара во поетовата (и не само поетовата!) перманентна состојба на една морничава осаменост, таа рак-рана на духот и душата на современиот човек! Но, исто така, таа чувствителност пронаоѓа загадочни и темни канали за инваријантно да ни се открие час како игра, напати исполнета и со палавости (Во еден миг се забавувам; Нижанка), час како лирски скулптурираната морничавост (Одмазда), час како трагично сведочење пред ликот на историјата (Константин Миладинов), час со везбите на духот чии понори и врвови ни се приближуваат низ глетките од еден надреалистички окулар („Ајде да ја издуваме маглата пред да ги навлече нараквиците", се вели во песната Магла) ,а час тука е иронијата за со неа да се одбележи лакот на едно модерно светочувствување (Лесна земја и др.).

Навистина е тешко, колку што е и благодарно да се толкува и оценува модерната лирика! Не постои само еден клуч за таа таинствена поетска брава. Извесно е лутањето по неизвесностите, бидејќи модерната песна ја прават неизодените патишта на духот. Нејзината загадочност, како и во случајот со песните на Славе Ѓорѓо Димоски, е нејзина природна состојба во која е акумулирана енергијата на латентната семантичка фасцинација, кон која поетички рецептивно се стреми таа и од која најмногу очекува. Со задоволство може да се констатира дека овој поет има свој модел за лирското артикулирање на таа енергија, при што неговото усовршување е еден императив — на талентот, знаењето и бдеењето над песната.

СОДРЖИНА

Редакција и администрација: „Марксова“ бб (поранешна зграда на Економски факултет) — Прилеп. Поштенски фах 166. Тел. (098) 23-633. Жиро сметка 41100-603-1492 при СОК Прилеп. Годишна претплата: за индивидуалци 500,00. Одделен број 50,00 динари: двоброј 100,00 динари. За правни лица годишна претплата 1000,00 динари. Одделен број 100,00 динари, двоброј 200,00 динари. Ракописите не се враќаат. Редакцијата прима во среда и во петок од 10 до 14 часот. Бројот е печатен во тираж 1 500 примероци.

Според мислењето на Републичкиот секретаријат за култура на СРМ, бр. 071533/11-73, Списанието е ослободено од данок на промет.

Нацрт на корицата: Драган СЕКУЛИЌ

Лектура и коректура: Вера Конеска — Бојкоска

Печатница „11 Октомври“ — Прилеп

Изданието на списанието е овозможено од материјалната поддршка на Републичката заедница за културата — Скопје и Општинската заедница на културата — Прилеп.

СТРЕМЕЖ